Schul-Ausgaben
Deutscher Classiker
mit Anmerkungen.

Lessings Prosa.

Prospectus.

Der deutsche Sprachunterricht an Lehranstalten jeder Art fordert in der Hand des Schülers einen Lesestoff von mustergültiger Form und bedeutendem Inhalt, der am Natürlichsten den Werken unserer großen Schriftsteller entnommen wird.

Wir haben uns entschlossen diesem Bedürfnisse in einer umfassenden, alle verständigen Wünsche und Ansprüche berücksichtigenden Weise Genüge zu leisten, und von sämmtlichen für die Behandlung in Schulen an sich geeigneten, klassischen Werken unseres Verlages Schulausgaben in würdiger Ausstattung zu einem Preise zu veranstalten, der unter allen bisherigen Sätzen weit zurückbleibt und auch den unbemitteltsten Schülern die Anschaffung ermöglicht.

Der Text wird nach den ursprünglichen Lesarten vollständig gegeben, Orthographie und Interpunktion nach rationellen Grundsätzen, ohne störende Neuerung, gleichmäßig durchgeführt und für größte Correctheit jede Sorge getragen.

Die Beigabe von kurzen Anmerkungen und Einleitungen, dürfte Lehrern wie Schülern willkommen und auch für Denjenigen, der ihrer nicht bedürfte, wenigstens nicht störend seyn. Sie wird sich auf das unentbehrliche historische und sachliche Material beschränken und ästhetische Reflexionen sowie alles Sprachliche und Grammatische ausschließen, so weit nicht Aufhellung schwieriger oder dunkler Stellen geboten scheint.

Lessings Prosa

in Auswahl.

Schulausgabe

mit Anmerkungen von Professor Dr. J. W. Schaefer
in Bremen.

Leipzig.
G. J. Göschensche Verlagshandlung.
1868.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Inhalt.

Seite

Einleitung V

I. Fabeln.

1. Die Erscheinung 1
2. Der Besitzer des Bogens 2
3. Der Löwe und der Hase 2
4. Zeus und das Pferd 3
5. Der Phönix 4
6. Die Gans 4
7. Der Strauß 4
8. Die Hunde 5
9. Die junge Schwalbe 5
10. Der Knabe und die Schlange 6
11. Der Wolf auf dem Todbette 7
12. Die Esel 8
13. Der Geizige 8
14. Zeus und das Schaf 9
15. Das Schaf 10
16. Der Geist des Salomo 10
17. Der Rangstreit der Thiere 11
18. Die Geschichte des alten Wolfs 13

II. Abhandlungen über Kunst und Kunstwerke.

1. Zweck der Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ 18
2. Die Schönheit als höchster Grundsatz der bildenden Kunst der Griechen 21
3. Das Verhältniß der bildenden Kunst zur Poesie, besonders in Bezug auf Homer 44
4. Wie die Alten den Tod gebildet 57

Seite

III. Dramaturgische Abhandlungen.
1. Voltaires Zaire 64
2. Voltaires Semiramis 66
3. Corneilles Rodogune 74
4. Weißes Richard III. Aristoteles und die Tragödie . 84
5. Die Einheiten des französischen Dramas 108
6. Gottscheds Bühnenreformen. Rechtfertigung des Harlekin 110
7. Schauspielkunst 114
8. Poesie und Kritik 117
9. Epilog zur Dramaturgie 120

IV. Theologische Polemik.
1. Eine Parabel 129
2. Anti-Göze 141

V. Philosophische Gespräche
1. Ernst und Falk 147
2. Das Testament Johannis 169

VI. Aphorismen.
1. Religion der Zukunft 175
2. Nutzen der Polemik 176
3. Ton der Kritik 177
4. Wahrheit 178

Anmerkungen.

Einleitung.

Als Lessing, ein kaum zwanzigjähriger Jüngling, gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts mit seinen ersten Versuchen in die aus tiefem Verfall sich emporarbeitende deutsche Literatur eintrat, befand sich die neue Entwickelung derselben in ihren Anfängen; gleichsam in einem Stadium der Kindheit regte sie zaghaft und unsicher die ersten Flügel. Gottsched arbeitete mit bekannter Beschränktheit an dem äußeren Regelnwerk der Dichtkunst, die ihm wenig mehr als eine eigenthümliche Art von Rhetorik war, und stritt mit den Schweizer Kunstrichtern Bodmer und Breitinger um die Principien des dichterischen Schaffens, ohne daß einer von ihnen das Wesen der Poesie mit voller Klarheit erfaßt hätte; Gellert und seine Freunde versuchten durch ihre Fabelpoesie und populäre Prosa die Literatur zum erstenmal wieder den ausschließlich gelehrten Kreisen zu entziehen und dem Volke näher zu bringen; Klopstock begann in großartigem Anlauf, wenn auch mit erhabener Einseitigkeit, in seinem Messias das deutsche Gemüth von seiner empfänglichsten Seite mächtig zu ergreifen.

Mit ihm zugleich, obschon auf einem ganz verschiedenen Wege, ward Lessing der Regenerator der deutschen Poesie.

Lessing zeichnet sich von vornherein durch jene Klarheit des Geistes aus, die ihn unabhängig und mit hellsehendem Auge über dem Parteiwesen erhielt. Der gedankenlosen Überlieferung, auf welche die Denkträgheit sich so gern verließ, war er stets feind. Obwohl mit den Schätzen der Wissenschaft innig vertraut und, wo es sich um Wahrheit handelte, auch das Kleinste nicht mißachtend hatte er sich doch frühzeitig gewöhnt, die Literatur nicht von dem

beschränkten Standpunkte der Studirstube aus zu betrachten, und sich zur Aufgabe gemacht, durch das Leben zu lernen, den geheimsten Fäden geistiger Bildung auf allen Gebieten nachzuforschen, überall zu prüfen und durch Vielseitigkeit zur Freiheit geistiger Anschauung zu gelangen, so daß — ganz anders als bei Klopstock — sein inneres Leben ein beständiges Forschen nach helleren An- und Aussichten, ein fortschreitender Entwicklungsgang war, in welchem es keine willkürlich gesteckte Grenze, keinen Abschluß gab.

Schon seine ersten Versuche in der poetischen Production wie in der Kritik kündigten den selbständigen Denker an; jeder weitere Schritt ist ein Fortschritt. Die entscheidendste That, mit der seine volle Selbständigkeit als Kritiker sich ankündigt, sind die mit dem Jahre 1759 ans Licht tretenden Briefe die neueste Literatur betreffend, in denen er die falschen Tendenzen, die sich breit machende Mittelmäßigkeit rücksichtslos bekämpfte und für die Literatur den Boden frei machte. Dies führte ihn nothwendig dahin, die Gattungen der Darstellung, die man in unklaren Theorieen durch einander warf, scharf zu sondern. Vor allem hatten die Lehrpoesie und die poetische Malerei sich überall eingedrängt. Lessing, anfänglich noch befangen von der herrschenden Ansicht, daß mit der Poesie sich ein belehrender Zweck verbinden müsse, machte sich mehr und mehr davon los und hielt seitdem an dem großen Gedanken fest, daß die Poesie ihren höchsten Zweck in sich selbst trage, daß Schönheit, nicht Nützlichkeit das Princip aller Poesie wie aller Kunst sei. Die Lehrpoesie wurde somit auf ein beschränktes Gebiet neben der Prosa verwiesen; die Fabel, die man fast in den Vordergrund der Poesie gezogen und mit poetisch-rhetorischem Schmuck umhängt hatte, ward wieder zum Äsopischen Beispiel herabgesetzt. In seinen Fabeln, von denen eine Reihe der trefflichsten unsere Auswahl eröffnet, brachte er seine Theorie zur Anwendung; nur von solcher Meisterhand behandelt konnte die knappe Form gefallen.

Die schärfsten Waffen wurden gegen die Malerei in der poetischen Darstellung gerichtet; er zog in scharfsinnigen Erörterungen die Parallele zwischen der Poesie und den bildenden Künsten, welche die Gebiete beider scharf begrenzte. Das war der Inhalt seines Meisterwerkes Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), von welchem Herder mit Recht sagen konnte, es sei ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie

und der Kunst des Schönen geschäftig gewesen seien. Der zweite Theil wurde nicht ausgeführt. Der Tendenz nach schloßen sich daran die gegen den Geheimrath Klotz gerichteten antiquarischen Briefe und die Abhandlung Wie die Alten den Tod gebildet (1769); es war die letzte lichtvolle Durchführung des Satzes, daß Schönheit das Princip griechischer Kunst sei.

Gottsched hatte richtig erkannt, daß die Erneuerung unserer Literatur von dem Drama ausgehen müsse, und in seiner beschränkten Weise sich bemüht, das verwilderte deutsche Theater den Anforderungen der Poesie zu unterwerfen. Er war in diesem Streben nach Regelmäßigkeit in die Bahn der Franzosen gerathen, und wenn Lessing gerade daraus das deutsche Drama befreien wollte, so ist es erklärlich, daß er Gottsched alles und jedes Verdienst um das deutsche Theater abspricht. Indeß war es vor der Hand von Nutzen, daß man die Schule französischer Correctheit durchmachte, und in diese trat zunächst alles ein, was an tüchtigen Kräften dem Drama sich zuwandte. In seinen ersten dramatischen Versuchen geht auch Lessing diesen Weg; allein der lebendige Dialog, die freiere Lebensanschauung erhebt ihn schon in diesen über die Gewöhnlichkeit. Mehr und mehr überzeugte er sich von der Unnatur französischer Heldentragödien, erfreut im eigenen Lager der Franzosen an dem geistvollen Diderot einen Glaubensgenossen gefunden zu haben. Er griff in seiner Miß Sara Sampson zum bürgerlichen Drama, zum wahrhaft nationalen in Minna von Barnhelm. Einen neuen Leitstern auf dieser Bahn hatte er an Shakspeare gefunden, ohne darum die hohe Stellung des griechischen Dramas zu verkennen, das er besser als irgend einer seiner Zeitgenossen kannte, jedenfalls am unparteiischsten würdigte und verstand. Die Erforschung der Meisterwerke der dramatischen Poesie (auch mit dem spanischen Theater machte er sich vertraut) diente nur dazu, ihn zu den Regeln der Poetik des Aristoteles zurückzuführen und sie in einem höheren Sinne auszulegen als die französischen Dichter, die sich auf jene beriefen. So focht er den Kampf auf dem von ihnen selbst gewählten Boden aus. Diese Befreiung des Dramas aus den Fesseln der französischen Muster und Theorieen, die scharfe Hinzeichnung der wesentlichen Erfordernisse des höheren Dramas an der Hand der Meisterwerke Shakspeares und der Griechen ist die große That der Hamburgischen Dramaturgie (1768). Die gehaltreichsten Abschnitte, die vernichtenden Kritiken der gepriesenen Werke Voltaires und Corneilles

sowie die Theorie der Tragödie an der Hand des Aristoteles sind in unsere Sammlung aufgenommen.

Hatte sich Lessing in allen diesen Schriften auf Gebieten bewegt, wo man ihm zu begegnen gewohnt war, so überraschte er noch im letzten Jahrzehnd seines rastlosen Lebens die gelehrte Welt als theologischer Forscher und flocht durch die dahin einschlagenden Abhandlungen noch manches schöne Blatt in den reichen Kranz seines literarischen Ruhmes; in der Kirchen- und Dogmengeschichte wird sein Name neben den Besten seiner Nation genannt, und die von ihm ausgehenden Anregungen wirken fort bis auf den heutigen Tag.

Die äußere Veranlassung gab er durch die Herausgabe einiger Abschnitte aus einem handschriftlichen Werke des Hamburger Philosophen Reimarus, welche eine Kritik der evangelischen Geschichte enthielten und vom rationalistischen Standpunkte aus ihre Glaubwürdigkeit in Frage stellten: Grund genug, daß der Hamburger Pastor Göze als Vertreter der lutherischen Orthodoxie über sie das Verdammungsurtheil aussprach und indirect Lessing als den Herausgeber der Mitschuld und des Ärgernisses zieh. Gleichwohl machte sich Lessing keineswegs den bloß negativen Standpunkt zu eigen, den der Rationalismus seiner Zeit dem dogmatischen Lehrgebäude gegenüber einnahm. Er erfaßte die christliche Religion mit tiefer Innerlichkeit und sah in ihr das herrlichste Werkzeug der Vorsehung zur Erziehung des Menschengeschlechts. So glaubte er ein protestantischer Christ im Geiste Luthers zu sein. Allein eben deßhalb wollte er sich das freie Forschen nach Wahrheit, die Kritik biblischer Schriften wie dogmatischer Satzungen durch keinen Machtspruch der Orthodoxie verkümmern lassen. Mit wärmster Begeisterung führte er in seinem Streit mit Göze das Wort für das protestantische Recht freier Forschung, stets bemüht — und das ist die hohe Bedeutung von Lessings Stellung in der Geschichte der neueren Theologie — für die theologische Wissenschaft andere Grundlagen zu schaffen, wodurch die Wissenschaft mit dem Glauben versöhnt werden könnte. Als ihm diese Bestrebungen mehr und mehr verkümmert und verleidet wurden, versetzte er den Kampf auf das Gebiet der Poesie, wohin ihm seine Gegner nicht folgen konnten, und brachte in seinem Nathan der Weise, gleichsam am Schluß seiner Laufbahn, den Kern seines Wesens und Denkens in dramatischer Handlung zur Anschauung. Die Gespräche Ernst und Falk, deren Abfassung in

die nemliche Zeit fällt, verbreiten sich ebenfalls über die Idee, daß das gemeinnützige Wirken im Geiste der Humanität und Nächstenliebe des Menschen höchster Beruf sei.

Lessings Prosa trägt durchweg, besonders von der Epoche der Fabeln und Literaturbriefe an, den Stempel der Meisterschaft; an Frische, Klarheit, Lebendigkeit und Kraft (man verstehe dieses Wort nur nicht im rhetorischen Sinne) ist er nicht übertroffen worden. Der Reiz seines Stils besteht besonders darin, daß er nicht fertige Resultate gibt, sondern den Leser mitten in die Untersuchung hineinzieht, ihn zum Theilnehmer des dialektischen Processes macht und mitzudenken zwingt. Wie in einem dramatischen Dialog — und in „Ernst und Falk" wählte er geradezu diese Form zur Erörterung philosophischer Wahrheiten — löst ein Gedanke den andern ab, Einwürfe werden gemacht und widerlegt, bis zuletzt der Punkt klar hervortritt, zu welchem die Untersuchung den Verfasser geführt hat und jetzt der Leser an seiner Hand gelangt. Eine solche Behandlung vermag uns selbst dann noch zu fesseln, wenn der Gegenstand, um den es sich handelt, für uns seine Bedeutung verloren hat oder die spätere Forschung bereits über die von Lessing eingenommene Stellung hinausgeschritten ist.

Künstliche Zieraten weist er von der Hand; der schönste Schmuck seines Stils ist das rege Suchen nach Wahrheit, die daraus stammende Begeisterung für die Sache, die er behandelt, und die Wärme des Herzens, die etwas anderes sucht, als die eigene Ehre. Keiner ist mehr als er ein Feind der gedankenlosen Phrase, der rhetorischen Floskel. Überall tritt uns die vollendete männliche Persönlichkeit, der ganze Ernst seines großen Charakters entgegen.

He was a man, take him for all in all,
I shall not look upon his like again.

In diesem Sinne hat Rietschels Meisterhand in dem Standbilde zu Braunschweig Lessings edler, männlicher Erscheinung einen Ausdruck gegeben.

Lessings Stil ist übrigens nicht bloß Sache des leichten Wurfs. Den alten Meistern ist er auch darin gleich, daß er, selbst im Bewußtsein der Herrschaft über die Sprache, nichts flüchtig hinwirft, sondern die Formvollendung seiner Prosa sich Mühe und Anstrengung kosten läßt, stets schöpfend aus dem reinsten Born deutscher Sprache, gern zurückgreifend zur älteren deutschen Literatur, zum Sprichwort

und zu volksthümlichen Wendungen, ohne daß man darum den Zögling griechischer Literatur, den feinsinnigen Kenner antiken Ebenmaßes der Form verkennt. Und so hat Lessing sowohl als Theoretiker als durch seine dramatischen Schöpfungen und die mustergültige Form seiner Prosa eine Grundlage geschaffen, auf der unsere Poesie und unsere Wissenschaft in der nachfolgenden Periode des Classicismus fortgebaut haben, in jedem Betracht mehr als irgend einer seiner Zeitgenossen der Begründer der Selbständigkeit unserer Nationalliteratur.

I. Fabeln[1].

1759.

1. Die Erscheinung.

In der einsamsten Tiefe jenes Waldes, wo ich schon manches redende Thier belauscht, lag ich an einem sanften Wasserfalle und war bemüht, einem meiner Märchen den leichten poetischen Schmuck zu geben, in welchem am liebsten zu erscheinen la Fontaine die Fabel fast verwöhnt hat[2]. Ich sann, ich wählte, ich verwarf, die Stirne glühte; umsonst, es kam nichts auf das Blatt. Voll Unwill sprang ich auf; aber sieh! auf einmal stand sie selbst, die fabelnde Muse, vor mir.

Und sie sprach lächelnd: Schüler, wozu diese undankbare Mühe? Die Wahrheit braucht die Anmuth der Fabel; aber wozu braucht die Fabel die Anmuth der Harmonie? Du willst das Gewürze würzen. Genug, wenn die Erfindung des Dichters ist; der Vortrag sei des ungekünstelten Geschichtschreibers, so wie der Sinn des Weltweisen.

Ich wollte antworten, aber die Muse verschwand. „Sie verschwand?" höre ich einen Leser fragen. „Wenn du uns doch nur wahrscheinlicher täuschen wolltest! Die seichten Schlüsse, auf die dein Unvermögen dich führte, der Muse in den Mund zu legen! Zwar ein gewöhnlicher Betrug —"

Vortrefflich, mein Leser! Mir ist keine Muse erschienen. Ich erzählte eine bloße Fabel, aus der du selbst die Lehre gezogen. Ich

bin nicht der erste und werde nicht der letzte sein, der seine Grillen zu Orakelsprüchen einer göttlichen Erscheinung macht.

---

2. Der Besitzer des Bogens [1].

Ein Mann hatte einen trefflichen Bogen von Ebenholz, mit dem er sehr weit und sehr sicher schoß, und den er ungemein werth hielt. Einst aber, als er ihn aufmerksam betrachtete, sprach er: Ein wenig plump bist du doch! Alle deine Zierde ist die Glätte. Schade! Doch dem ist abzuhelfen! fiel ihm ein. Ich will hingehen und den besten Künstler Bilder in den Bogen schnitzen lassen. Er gieng hin, und der Künstler schnitzte eine ganze Jagd auf den Bogen; und was hätte sich besser auf einen Bogen geschickt als eine Jagd?

Der Mann war voller Freuden. „Du verdienst diese Zieraten, mein lieber Bogen!" Indem will er ihn versuchen; er spannt, und der Bogen zerbricht.

---

3. Der Löwe und der Hase.

Ein Löwe würdigte einen drollichten Hasen seiner nähern Bekanntschaft. Aber ist es denn wahr, fragte ihn einst der Hase, daß euch Löwen ein elender krähender Hahn so leicht verjagen kann?

Allerdings ist es wahr, antwortete der Löwe; und es ist eine allgemeine Anmerkung [2], daß wir große Thiere durchgängig eine gewisse kleine Schwachheit an uns haben. So wirst du zum Exempel von dem Elephanten gehört haben, daß ihm das Grunzen eines Schweins Schauder und Entsetzen erweckt.

Wahrhaftig? unterbrach ihn der Hase. Ja, nun begreif ich auch, warum wir Hasen uns so entsetzlich vor den Hunden fürchten.

---

4. Zeus und das Pferd.

Vater der Thiere und Menschen! so sprach das Pferd und nahte sich dem Throne des Zeus; man will, ich sei eines der schönsten Geschöpfe, womit du die Welt geziert, und meine Eigenliebe heißt mich es glauben. Aber sollte gleichwohl nicht noch verschiedenes an mir zu bessern sein?

Und was meinst du denn daß an dir zu bessern sei? Rede! ich nehme Lehre an, sprach der gute Gott und lächelte.

Vielleicht, sprach das Pferd weiter, würde ich flüchtiger sein, wenn meine Beine höher und schmächtiger wären; ein langer Schwanenhals würde mich nicht verstellen; eine breitere Brust würde meine Stärke vermehren; und da du mich doch einmal bestimmt hast deinen Liebling, den Menschen, zu tragen, so könnte mir ja wohl der Sattel anerschaffen sein, den mir der wohlthätige Reiter auflegt.

Gut, versetzte Zeus; gedulde dich einen Augenblick! Zeus, mit ernstem Gesichte, sprach das Wort der Schöpfung. Da quoll Leben in den Staub, da verband sich organisirter Stoff, und plötzlich stand vor dem Throne das häßliche Kameel.

Das Pferd sah, schauderte und zitterte vor entsetzendem Abscheu.

Hier sind höhere und schmächtigere Beine, sprach Zeus; hier ist ein langer Schwanenhals; hier ist eine breitere Brust; hier ist der anerschaffene Sattel! Willst du, Pferd, daß ich dich so umbilden soll?

Das Pferd zitterte noch.

Geh, fuhr Zeus fort; diesesmal sei belehrt, ohne bestraft zu werden. Dich deiner Vermessenheit aber dann und wann reuend zu erinnern, so daure du fort, neues Geschöpf — Zeus warf einen erhaltenden Blick auf das Kameel — und das Pferd erblicke dich nie ohne zu schaudern [1].

5. Der Phönix.

Nach vielen Jahrhunderten gefiel es dem Phönix sich wieder einmal sehen zu lassen. Er erschien, und alle Thiere und Vögel versammelten sich um ihn. Sie gafften, sie staunten, sie bewunderten und brachen in entzückendes Lob aus.

Bald aber verwandten die besten und geselligsten mitleidsvoll ihre Blicke und seufzten: Der unglückliche Phönix! Ihm ward das harte Los, weder Geliebte noch Freund zu haben; denn er ist der einzige seiner Art [1]!

---

6. Die Gans.

Die Federn einer Gans beschämten den neugebornen Schnee. Stolz auf dieses blendende Geschenk der Natur glaubte sie eher zu einem Schwane als zu dem, was sie war, geboren zu sein. Sie sonderte sich von ihresgleichen ab, und schwamm einsam und majestätisch auf dem Teiche herum. Bald dehnte sie ihren Hals, dessen verrätherischer Kürze sie mit aller Macht abhelfen wollte. Bald suchte sie ihm die prächtige Biegung zu geben, in welcher der Schwan das würdigste Ansehen eines Vogels des Apollo hat [2]. Doch vergebens; er war zu steif, und mit aller ihrer Bemühung brachte sie es nicht weiter, als daß sie eine lächerliche Gans ward, ohne ein Schwan zu werden.

---

7. Der Strauß.

Jetzt will ich fliegen! rief der gigantische Strauß, und das ganze Volk der Vögel stand in ernster Erwartung um ihn versammelt. Jetzt will ich fliegen, rief er nochmals, breitete die gewaltigen Fittige

weit aus und schoß gleich einem Schiffe mit aufgespannten Segeln auf dem Boden dahin, ohne ihn mit einem Tritte zu verlieren.

Sehet da, ein poetisches Bild jener unpoetischen Köpfe, die in den ersten Zeilen ihrer ungeheuren Oden mit stolzen Schwingen prahlen, sich über Wolken und Sterne zu erheben drohen und dem Staube doch immer getreu bleiben.

---

8. Die Hunde.

Wie ausgeartet ist hier zu Lande unser Geschlecht! sagte ein gereister Pudel. In dem fernen Welttheile, welches die Menschen Indien nennen, da, da gibt es noch rechte Hunde; Hunde, meine Brüder — ihr werdet mir es nicht glauben, und doch habe ich es mit meinen Augen gesehen — die auch einen Löwen nicht fürchten und kühn mit ihm anbinden [1].

Aber, fragte den Pudel ein gesetzter Jagdhund, überwinden sie ihn denn auch, den Löwen?

Überwinden? war die Antwort. Das kann ich nun eben nicht sagen. Gleichwohl, bedenke nur, einen Löwen anzufallen!

O, fuhr der Jagdhund fort, wenn sie ihn nicht überwinden, so sind deine gepriesenen Hunde in Indien besser als wir so viel wie nichts, aber ein gut Theil dümmer.

---

9. Die junge Schwalbe.

Was macht ihr da? fragte eine Schwalbe die geschäftigen Ameisen. Wir sammeln Vorrath auf den Winter, war die geschwinde Antwort.

Das ist klug, sagte die Schwalbe; das will ich auch thun. Und

sogleich fieng sie an, eine Menge todter Spinnen und Fliegen in ihr Nest zu tragen.

Aber wozu soll das? fragte endlich ihre Mutter. „Wozu? Vorrath auf den bösen Winter, liebe Mutter; sammle doch auch! Die Ameisen haben mich diese Vorsicht gelehrt.“

O laß den irdischen Ameisen diese kleine Klugheit, versetzte die Alte; was sich für sie schickt, schickt sich nicht für bessere Schwalben. Uns hat die gütige Natur ein holderes Schicksal bestimmt. Wenn der reiche Sommer sich endet, ziehen wir von hinnen; auf dieser Reise entschlafen wir allgemach, und da empfangen uns warme Sümpfe, wo wir ohne Bedürfnisse rasten, bis uns ein neuer Frühling zu einem neuen Leben erweckt.

---

10. Der Knabe und die Schlange.

Ein Knabe spielte mit einer zahmen Schlange. Mein liebes Thierchen, sagte der Knabe, ich würde mich mit dir so gemein nicht machen, wenn dir das Gift nicht benommen wäre. Ihr Schlangen seid die boshaftesten, undankbarsten Geschöpfe! Ich habe es wohl gelesen, wie es einem armen Landmann gieng, der eine, vielleicht von deinen Ureltern, die er halb erfroren unter einer Hecke fand, mitleidig aufhob und sie in seinen erwärmenden Busen steckte. Kaum fühlte sich die Böse wieder, als sie ihren Wohlthäter biß; und der gute, freundliche Mann mußte sterben.

Ich erstaune, sagte die Schlange. Wie parteiisch eure Geschichtschreiber sein müssen! Die unsrigen erzählen diese Historie ganz anders. Dein freundlicher Mann glaubte, die Schlange sei wirklich erfroren, und weil es eine von den bunten Schlangen war, so steckte er sie zu sich, ihr zu Hause die schöne Haut abzustreifen. War das recht?

Ach, schweig nur! erwiderte der Knabe. Welcher Undankbare hätte sich nicht zu entschuldigen gewußt!

Recht, mein Sohn! fiel der Vater, der dieser Unterredung zugehört hatte, dem Knaben ins Wort. Aber gleichwohl, wenn du einmal von einem außerordentlichen Undanke hören solltest, so untersuche ja alle Umstände genau, bevor du einen Menschen mit so einem abscheulichen Schandflecke brandmarken lässest. Wahre Wohlthäter haben selten Undankbare verpflichtet; ja, ich will zur Ehre der Menschheit hoffen, niemals. Aber die Wohlthäter mit kleinen, eigennützigen Absichten, die sind es werth, mein Sohn, daß sie Undank anstatt Erkenntlichkeit einwuchern.

---

11. Der Wolf auf dem Todbette.

Der Wolf lag in den letzten Zügen und schickte einen prüfenden Blick auf sein vergangenes Leben zurück. Ich bin freilich ein Sünder, sagte er, aber doch, hoffe ich, keiner von den größten. Ich habe Böses gethan, aber auch viel Gutes. Einsmals, erinnere ich mich, kam mir ein blökendes Lamm, welches sich von der Herde verirret hatte, so nahe, daß ich es gar leicht hätte würgen können, und ich that ihm nichts. Zu eben dieser Zeit hörte ich die Spöttereien und Schmähungen eines Schafes mit der bewundernswürdigsten Gleichgültigkeit an, ob ich schon keine schützende Hunde zu fürchten hatte.

Und das alles kann ich dir bezeugen, fiel ihm Freund Fuchs, der ihn zum Tode bereiten half, ins Wort. Denn ich erinnere mich noch gar wohl aller Umstände dabei. Es war zu eben der Zeit, als du dich an dem Beine so jämmerlich würgtest, das dir der gutherzige Kranich hernach aus dem Schlunde zog.

---

12. Die Esel.

Die Esel beklagten sich bei dem Zeus, daß die Menschen mit ihnen zu grausam umgiengen. Unser starker Rücken, sagten sie, trägt ihre Lasten, unter welchen sie und jedes schwächere Thier erliegen müßten. Und doch wollen sie uns durch unbarmherzige Schläge zu einer Geschwindigkeit nöthigen, die uns durch die Last unmöglich gemacht würde, wenn sie uns auch die Natur nicht versagt hätte. Verbiete ihnen, Zeus, so unbillig zu sein, wenn sich die Menschen anders etwas böses verbieten lassen. Wir wollen ihnen dienen, weil es scheint, daß du uns dazu erschaffen hast; allein geschlagen wollen wir ohne Ursache nicht sein.

Mein Geschöpf, antwortete Zeus ihrem Sprecher, die Bitte ist nicht ungerecht; aber ich sehe keine Möglichkeit, die Menschen zu überzeugen, daß eure natürliche Langsamkeit keine Faulheit sei. Und so lange sie dieses nicht glauben, werdet ihr geschlagen werden. Doch ich sinne euer Schicksal zu erleichtern. Die Unempfindlichkeit soll von nun an euer Theil sein; eure Haut soll sich gegen die Schläge verhärten und den Arm des Treibers ermüden.

Zeus, schrien die Esel, du bist allezeit weise und gnädig! Sie giengen erfreut von seinem Throne als dem Throne der allgemeinen Liebe.

---

13. Der Geizige.

Ich Unglücklicher! klagte ein Geizhals seinem Nachbar. Man hat mir den Schatz, den ich in meinem Garten vergraben hatte, diese Nacht entwendet und einen verdammten Stein an dessen Stelle gelegt.

Du würdest, antwortete ihm der Nachbar, deinen Schatz doch nicht genutzt haben. Bilde dir also ein, der Stein sei dein Schatz, und du bist nichts ärmer.

Wäre ich auch schon nichts ärmer, erwiderte der Geizhals, ist ein andrer nicht um so viel reicher? Ein andrer um so viel reicher! Ich möchte rasend werden.

---

14. Zeus und das Schaf.

Das Schaf mußte von allen Thieren vieles leiden. Da trat es vor den Zeus und bat sein Elend zu mindern.

Zeus schien willig und sprach zu dem Schafe: Ich sehe wohl, mein frommes Geschöpf, ich habe dich allzu wehrlos erschaffen. Nun wähle, wie ich diesem Fehler am besten abhelfen soll. Soll ich deinen Mund mit schrecklichen Zähnen und deine Füße mit Krallen rüsten?

O nein, sagte das Schaf; ich will nichts mit den reißenden Thieren gemein haben.

Oder, fuhr Zeus fort, soll ich Gift in deinen Speichel legen?

Ach! versetzte das Schaf; die giftigen Schlangen werden ja so sehr gehasset.

Nun was soll ich denn? Ich will Hörner auf deine Stirne pflanzen und Stärke deinem Nacken geben.

Auch nicht, gütiger Vater; ich könnte leicht so stößig werden als der Bock.

Und gleichwohl, sprach Zeus, mußt du selbst schaden können, wenn sich andere dir zu schaden hüten sollen.

Müßt ich das! seufzte das Schaf. O so laß mich, gütiger Vater, wie ich bin. Denn das Vermögen schaden zu können erweckt, fürchte ich, die Lust schaden zu wollen, und es ist besser Unrecht leiden als Unrecht thun.

Zeus segnete das fromme Schaf, und es vergaß von Stund an zu klagen.

---

15. Das Schaf.

Als Jupiter das Fest seiner Vermählung feierte und alle Thiere ihm Geschenke brachten, vermißte Juno das Schaf.

Wo bleibt das Schaf? fragte die Göttin. Warum versäumt das fromme Schaf uns sein wohlmeinendes Geschenk zu bringen?

Und der Hund nahm das Wort und sprach: Zürne nicht, Göttin! Ich habe das Schaf noch heute gesehen; es war sehr betrübt und jammerte laut.

Und warum jammerte das Schaf? fragte die schon gerührte Göttin.

Ich ärmste! so sprach es. Ich habe jetzt weder Wolle noch Milch; was werde ich dem Jupiter schenken? Soll ich, ich allein leer vor ihm erscheinen? Lieber will ich hingehen und den Hirten bitten, daß er mich ihm opfere!

Indem drang mit des Hirten Gebete der Rauch des geopferten Schafes, dem Jupiter ein süßer Geruch, durch die Wolken. Und jetzt hätte Juno die erste Thräne geweint, wenn Thränen ein unsterbliches Auge benetzten.

16. Der Geist des Salomo.

Ein ehrlicher Greis trug des Tages Last und Hitze, sein Feld mit eigner Hand zu pflügen und mit eigner Hand den reinen Samen in den lockern Schoß der willigen Erde zu streuen.

Auf einmal stand unter dem breiten Schatten einer Linde eine göttliche Erscheinung vor ihm da. Der Greis stutzte.

Ich bin Salomo, sagte mit vertraulicher Stimme das Phantom. Was machst du hier, Alter?

Wenn du Salomo bist, versetzte der Alte, wie kannst du fragen? Du schicktest mich in meiner Jugend zu der Ameise [1]; ich sah ihren

Wandel und lernte von ihr fleißig sein und sammeln. Was ich da lernte, das thue ich noch.

Du hast deine Lection nur halb gelernt, versetzte der Geist. Geh noch einmal hin zur Ameise und lerne nun auch von ihr in dem Winter deiner Jahre ruhen und des Gesammelten genießen.

---

17. Der Rangstreit der Thiere.

In vier Fabeln.

(1)

Es entstand ein hitziger Rangstreit unter den Thieren. Ihn zu schlichten, sprach das Pferd, lasset uns den Menschen zu Rathe ziehen; er ist keiner von den streitenden Theilen und kann desto unparteiischer sein.

Aber hat er auch den Verstand dazu? ließ sich ein Maulwurf hören. Er braucht wirklich den allerfeinsten, unsere oft tief versteckten Vollkommenheiten zu erkennen.

Das war sehr weislich erinnert! sprach der Hamster.

Ja wohl! rief auch der Igel. Ich glaube es nimmermehr, daß der Mensch Scharfsichtigkeit genug besitzt.

Schweigt ihr! befahl das Pferd. Wir wissen es schon: Wer sich auf die Güte seiner Sache am wenigsten zu verlassen hat, ist immer am fertigsten, die Einsicht seines Richters in Zweifel zu ziehen.

---

(2)

Der Mensch ward Richter. Noch ein Wort, rief ihm der majestätische Löwe zu, bevor du den Ausspruch thust! Nach welcher Regel, Mensch, willst du unsern Werth bestimmen?

Nach welcher Regel? Nach dem Grade ohne Zweifel, antwortete der Mensch, in welchem ihr mir mehr oder weniger nützlich seid.

Vortrefflich! versetzte der beleidigte Löwe. Wie weit würde ich alsdann unter dem Esel zu stehen kommen! Du kannst unser Richter nicht sein, Mensch! Verlaß die Versammlung!

---

(3)

Der Mensch entfernte sich. Nun, sprach der höhnische Maulwurf, und ihm stimmte der Hamster und der Igel wieder bei, siehst du, Pferd? der Löwe meint es auch, daß der Mensch unser Richter nicht sein kann. Der Löwe denkt wie wir.

Aber aus bessern Gründen als ihr! sagte der Löwe, und warf ihnen einen verächtlichen Blick zu.

---

(4)

Der Löwe fuhr weiter fort: Der Rangstreit, wenn ich es recht überlege, ist ein nichtswürdiger Streit. Haltet mich für den vornehmsten oder für den geringsten, es gilt mir gleich viel. Genug, ich kenne mich! Und so gieng er aus der Versammlung.

Ihm folgte der weise Elephant, der kühne Tiger, der ernsthafte Bär, der kluge Fuchs, das edle Pferd, kurz alle, die ihren Werth fühlten oder zu fühlen glaubten.

Die sich am letzten wegbegaben und über die zerrissene Versammlung am meisten murrten, waren der Affe und der Esel.

---

18. Die Geschichte des alten Wolfs.

In sieben Fabeln.

(1)

Der böse Wolf war zu Jahren gekommen und faßte den gleißenden Entschluß, mit den Schäfern auf einem gütlichen Fuß zu leben. Er machte sich also auf und kam zu dem Schäfer, dessen Horden seiner Höhle die nächsten waren.

Schäfer, sprach er, du nennst mich den blutgierigen Räuber, der ich doch wirklich nicht bin. Freilich muß ich mich an deine Schafe halten, wenn mich hungert; denn Hunger thut weh. Schütze mich nur vor dem Hunger; mache mich nur satt, und du sollst mit mir recht wohl zufrieden sein. Denn ich bin wirklich das zahmste, sanftmüthigste Thier, wenn ich satt bin.

Wenn du satt bist? Das kann wohl sein, versetzte der Schäfer. Aber wenn bist du denn satt? Du und der Geiz werden es nie. Geh deinen Weg!

---

(2)

Der abgewiesene Wolf kam zu einem zweiten Schäfer.

Du weißt, Schäfer, war seine Anrede, daß ich dir das Jahr durch manches Schaf würgen könnte. Willst du mir überhaupt jedes Jahr sechs Schafe geben, so bin ich zufrieden. Du kannst alsdann sicher schlafen und die Hunde ohne Bedenken abschaffen.

Sechs Schafe? sprach der Schäfer. Das ist ja eine ganze Herde!

Nun, weil du es bist, so will ich mich mit fünfen begnügen, sagte der Wolf.

„Du scherzest; fünf Schafe! Mehr als fünf Schafe opfre ich kaum im ganzen Jahre dem Pan [1]."

Auch nicht viere? fragte der Wolf weiter; und der Schäfer schüttelte spöttisch den Kopf.

„Drei? — Zwei? —

Nicht ein einziges! fiel endlich der Bescheid. Denn es wäre ja wohl thöricht, wenn ich mich einem Feinde zinsbar machte, vor welchem ich mich durch meine Wachsamkeit sichern kann.

---

(3)

Aller guten Dinge sind drei, dachte der Wolf und kam zu einem dritten Schäfer.

Es geht mir recht nahe, sprach er, daß ich unter euch Schäfern als das grausamste, gewissenloseste Thier verschrieen bin. Dir, Montan, will ich jetzt beweisen, wie Unrecht man mir thut. Gib mir jährlich ein Schaf, so soll deine Herde in jenem Walde, den niemand unsicher macht als ich, frei und unbeschädigt weiden dürfen. Ein Schaf! Welche Kleinigkeit! Könnte ich großmüthiger, könnte ich uneigennütziger handeln? Du lachst, Schäfer? Worüber lachst du denn?

O über nichts. Aber wie alt bist du, guter Freund? sprach der Schäfer.

„Was geht dich mein Alter an? Immer noch alt genug, dir deine liebsten Lämmer zu würgen."

Erzürne dich nicht, alter Isegrim[1]. Es thut mir leid, daß du mit deinem Vorschlage einige Jahre zu spät kömmst[2]. Deine ausgebissenen Zähne verrathen dich. Du spielst den Uneigennützigen, bloß um dich desto gemächlicher, mit desto weniger Gefahr nähren zu können.

---

(4)

Der Wolf ward ärgerlich, faßte sich aber doch und gieng auch zu dem vierten Schäfer. Diesem war eben sein treuer Hund gestorben, und der Wolf machte sich den Umstand zu nutze.

Schäfer, sprach er, ich habe mich mit meinen Brüdern in dem Walde veruneinigt, und so, daß ich mich in Ewigkeit nicht wieder mit ihnen aussöhnen werde. Du weißt, wie viel du von ihnen zu fürchten hast! Wenn du mich aber anstatt deines verstorbenen Hundes in Dienste nehmen willst, so stehe ich dir dafür, daß sie keines deiner Schafe auch nur scheel ansehen sollen.

Du willst sie also, versetzte der Schäfer, gegen deine Brüder im Walde beschützen?

„Was meine ich denn sonst? Freilich!"

Das wäre nicht übel! Aber wenn ich dich nun in meine Horden einnähme, sage mir doch, wer sollte alsdann meine armen Schafe gegen dich beschützen? Einen Dieb ins Haus nehmen, um vor den Dieben außer dem Hause sicher zu sein, das halten wir Menschen —

Ich höre schon, sagte der Wolf, du fängst an zu moralisiren. Lebe wohl!

---

(5)

Wäre ich nicht so alt! knirschte der Wolf. Aber ich muß mich leider in die Zeit schicken. Und so kam er zu dem fünften Schäfer.

Kennst du mich, Schäfer? fragte der Wolf.

Deinesgleichen wenigstens kenne ich, versetzte der Schäfer.

„Meinesgleichen? Daran zweifle ich sehr. Ich bin ein so sonderbarer Wolf, daß ich deiner und aller Schäfer Freundschaft wohl werth bin."

Und wie sonderbar bist du denn?

„Ich könnte kein lebendiges Schaf würgen und fressen, und wenn es mir das Leben kosten sollte. Ich nähre mich bloß mit todten Schafen. Ist das nicht löblich? Erlaube mir also immer, daß ich mich dann und wann bei deiner Herde einfinden und nachfragen darf, ob dir nicht —"

Spare der Worte, sagte der Schäfer. Du müßtest gar keine Schafe fressen, auch nicht einmal todte, wenn ich dein Feind nicht sein sollte. Ein Thier, das mir schon todte Schafe frißt, lernt leicht aus Hunger kranke Schafe für todt, und gesunde für krank ansehen. Mache auf meine Freundschaft also keine Rechnung und geh!

---

(6)

Ich muß nun schon mein Liebstes daran wenden, um zu meinem Zwecke zu gelangen! dachte der Wolf, und kam zu dem sechsten Schäfer.

Schäfer, wie gefällt dir mein Pelz? fragte der Wolf.

Dein Pelz? sagte der Schäfer. Laß sehen! Er ist schön; die Hunde müssen dich nicht oft untergehabt haben.

„Nun, so höre, Schäfer; ich bin alt, und werde es so lange nicht mehr treiben. Füttere mich zu Tode; und ich vermache dir meinen Pelz."

Ei, sieh doch! sagte der Schäfer. Kömmst du auch hinter die Schliche der alten Geizhälse? Nein, nein; dein Pelz würde mich am Ende siebenmal mehr kosten, als er werth wäre. Ist es dir aber ein Ernst, mir ein Geschenk zu machen, so gib mir ihn gleich jetzt! Hiermit griff der Schäfer nach der Keule, und der Wolf floh.

---

(7)

O die Unbarmherzigen! schrie der Wolf und gerieth in die äußerste Wuth. So will ich auch als ihr Feind sterben, ehe mich der Hunger tödtet; denn sie wollen es nicht besser!

Er lief, brach in die Wohnungen der Schäfer ein, riß ihre Kinder nieder und ward nicht ohne große Mühe von den Schäfern erschlagen.

Da sprach der weiseste von ihnen: Wir thaten doch wohl Unrecht, daß wir den alten Räuber auf das Äußerste brachten und ihm alle Mittel zur Besserung, so spät und erzwungen sie auch war, benahmen!

II. Abhandlungen über Kunst und Kunstwerke.

1. Zweck der Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie."

1766.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen, auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber, das zweite der Philosoph, das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht weder von ihrem Gefühl noch von ihren Schlüssen einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen

bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige[1] gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes[2] in ihren verlorenen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir neuern haben in mehreren Stücken geglaubt uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleine Lustwege in Landstraßen verwandelten, sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire[3], daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht, sondern, indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung sie dennoch „sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung[4] verschieden wären.“

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände,

haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten [1] Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei, bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf [2] die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen [3] selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Da ich von dem Laokoon [4] gleichsam aussetzte und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife, so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

---

2. Die Schönheit als höchster Grundsatz der bildenden Kunst der Griechen.

Das allgemeine, vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres", sagt er [1], „allezeit ruhig „bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeigt der „Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine „große und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon, und „nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, „welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und „den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu be„trachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst „zu empfinden glaubt, dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch „mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er „erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil [2] von seinem Laokoon „singt; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet [3] beschreibt. „Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den „ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilt und gleichsam „abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Phi„loktet [4]; sein Elend geht uns bis an die Seele, aber wir wünschten „wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung „der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in „sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechen„land hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als „einen Metrodor [5]. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und „blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz

sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein [1], das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben urtheilen dürfte, daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit gibt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch, aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, aus welchen dieser Aufzug besteht und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich

eben so lange dauern lassen als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus[1] schreit laut, nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars[2], als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerungen dieses Gefühls durch Schreien oder durch Thränen oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten, rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen sind Züge des alten nordischen Heldenmuths. Palnatoko[3] gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche. Er fühlte und furchte[4] sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem

Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle, fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle [1] eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand geschlossen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier [2], weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nemliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet der sterbende Hercules [3]. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Hercules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten

Dichter [Chateaubrun] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt hat. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Hercules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch, und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindungen körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann, so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe, so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf

die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will", sagt ein alter Epigrammatist[1] über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten „wie möglich, ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand „gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen, nicht in„sofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner „Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson[2], ihren Pyreïcus[3] sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut[4]. Und Pyreïcus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kothmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hilfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für

unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi, den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Theile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken[1] geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue, aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische[2] gesetzt. Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiderum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt folgt nothwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben [1].

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte, bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, was that da Timanthes [2]? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viele artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser [3], in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener [4], daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unver-

mögenheit des Künstlers noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen, er mußte Schreien in Seufzen mildern, nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts

dadurch verzerrt und verschoben werden, ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon[1] bewies wenig Geschmack, als er einen alten, bärtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz, und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen, sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen, sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie, der sich als einen

zweiten Demokrit malen und stechen lassen[1], lacht nur die erstenmale, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreit, so schreit er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbar Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus[2] Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wuth

entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter[1], der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du „denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein „neuer Jason, immer eine neue Creusa da, die dich unaufhörlich „erbittern? Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrat[2] urtheilen. Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wüthet und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet, sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt und den Anschlag faßt sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax, nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat, weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen

kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachläßigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit [er erhebt gräßliches Geschrei zu den Sternen] ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthigt hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führt sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes, besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien, was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil

bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Hercules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise

kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde, denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nemlich die ganze Geschichte eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen wählte, er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager [1] verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nemlichen

Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiderum mittheilten. Diese Übel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist[1]. Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt[2], daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste, unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, so viel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge; endlich zucken wir die Achsel und

verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. O des Franzosen, der keinen Verstand dieses zu überlegen, kein Herz dieses zu fühlen gehabt hat! oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chateaubrun gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich, ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphiren!

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen

Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist, wo er Hoffnung hat nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen, wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer[1], welcher diesen Einwurf macht, ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne „unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, „nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weint und schreit. Zwar „gibt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir „sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein „bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen, und ziehen „unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag „wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen eben so wohl, „als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das „Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht „ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so „heftig schreien zu können, als er.“ Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz

endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde, am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei

dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergetzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien [1], und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze

und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebaut, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreit, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nemlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben, daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung acht gibt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst

nöthig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue, Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird.

Des nemlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Hercules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Hercules zu Hilfe eilen oder Hercules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Hercules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Hercules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick[1] nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht

gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopöie[1] und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

---

3. Das Verhältniß der bildenden Kunst zur Poesie, besonders in Bezug auf Homer.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Äneas[2] beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach und gibt uns

kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nemlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Der Künstler, ist des Grafen Caylus [1] Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nemlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so

verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte, würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen ist weit wichtiger als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel widerum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopirt. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus

lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas schönes, jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger ihm und dem Publikum geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz[1] seinem tragischen Dichter anrieth. Anrieth, sage ich, aber nicht befahl; anrieth als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher, aber nicht befahl als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen, und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören,

was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen, einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten anstatt des Ovid den Homer zu ihrem

Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen, sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt, wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen theilnehmen, nicht angibt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre mit dem Buche in der Hand noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden, so geht bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern und läßt ihr

freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden, ein Maßstab, den das Auge gleich daneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter[1] groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva[2], auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzt hatten.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich: wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportionirt sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen, bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Gibt er sie ihm aber nicht, so liegt

nicht Mars zu Boden, nicht der homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.

Longin [1] sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbaren Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen und so davon führen, als den Paris von der Venus, den Idäus vom Neptun, den Hektor vom Apollo [2]. Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des

Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen; allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein, nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun [1] die Augen des Achilles, wenn er den Äneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt. In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt, sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen,

sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Theil nicht erkennen. Minerva[1] ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden, sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen[2]. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist, dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

Nothwendig müssen dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäciliënstag[3] ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiderum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Das Gemälde des Pandarus[4] im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten,

täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte. Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten, wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mitsamt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große, geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden, zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach in der Folge der Zeit ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen —

Doch ich will versuchen die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie, jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den

prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malt er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche

die alten Künstler aus ihm gezogen hätten. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt, und des Apelles Diana[1] war die homerische in Begleitung ihrer Nymphen.

Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein, und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er; und so wurden ihre Werke Abdrücke der homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater, ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

---

4. Wie die Alten den Tod gebildet.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelette den Tod vorstellen, so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses noch jenes. Selbst nicht das geringste indirekte Zeugniß läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirekte Zeugnisse die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen

oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig, und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod; er streift auf schwarzen Flügeln umher; er führt ein Schwert; er fletscht hungrige Zähne; er reißt einen gierigen Rachen auf; er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet; seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet, mit ganzen Städten davon eilt. Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides[1] wird er sogar als eine handelnde Person mit aufgeführt, und er ist auch da der traurige, fürchterliche, unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt als ein Gerippe zu erscheinen, ob man schon weiß, daß die alte Skeuopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlicheren Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er durch mehr als sein schwarzes Gewand und durch den Stahl bezeichnet gewesen, womit er dem Sterbenden das Haar abschnitt und ihn so den unterirdischen Göttern weihte; Flügel hatte er nur vielleicht.

Prallt indeß von diesem Wurfe nicht auch etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugibt, daß in den Gemälden der Dichter nichts von einem Gerippe zu sehen, muß ich nicht hinwider einräumen, daß sie demungeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes[2] bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechnet zu haben vermeine? Wenn aus dem, was in den poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunst gilt, wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig wie in dem andern. Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterem Umfange als die Gemälde der Kunst; besonders kann

die Kunst bei Personificirung eines abstrakten Begriffes nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen sein würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personificirten, abstrakten Begriff in die Klasse handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall gibt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personificirten Begriff des Todes kenntlich machen will, durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukömmt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzelnen Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden, falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach bildende Kunst zu sein aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben; und das nemliche Wort hört nie auf die nemliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern, wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen zukömmt.

Todt sein hat nichts schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Todtsein ist, kann auch das Sterben nichts

schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt, in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben kann schrecklich werden und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armut der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führt, und den Zustand des Todes selbst mit einem und ebendemselben Worte benennt. Ich weiß, daß diese Armut oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet; aber dennoch verdient diejenige Sprache unstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmäht, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbaut. Eine solche Sprache scheint die ältere griechische, die Sprache des Homer gewesen zu sein. Ein anderes ist dem Homer „Ker", ein anderes „Thanatos". Unter „Ker" versteht er die Nothwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann, einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmählichen, ungelegenen Tod; unter „Thanatos" aber den natürlichen Tod, vor dem keine Ker vorhergeht, oder den Zustand des Todtseins ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene Ker.

Indeß will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen versteht. Ein solcher könnte sagen: „Ich lasse mir den Unterschied zwischen „Ker" und „Thanatos" gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben, warum könnte nicht auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützt, mit seinen übrigen Attributen gewesen sein; aber sonach war dieser Genius nur „Thanatos". Wie steht es mit dem Bilde der Ker?

Wenn dieses schrecklich sein müssen, so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt zu sagen, daß die Alten den Tod, nemlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besonderen Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben."

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraktion des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen, und diese unter dem besonderen Bilde der „Ker" vorgestellt haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung etwas wählen können, was erst spät auf den Tod folgt? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriedigt, der sehe das Factum. Pausanias hat uns zum Glück die Gestalt aufbehalten, unter welcher die „Ker" vorgestellt wurde. Sie erschien als ein Weib mit greulichen Zähnen und mit krummen Nägeln, gleich einem reißenden Thiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus [1], auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruhten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern, an ihre Zärtlichkeit diejenigen Worte, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie diesem Euphemismus zufolge nicht gern geradezu sagten: „er ist gestorben," sondern lieber: „er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den mehreren abgegangen" und dergleichen, wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit die so viel als mögliche Vermeidung alles ominösen war: so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelinderen Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bei welchem einem jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen, nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes; denn auch in ihren Kompositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so

ominös werden können als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führt; und welches Bild könnte hierzu dienlicher sein, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannt, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen und jetzt daher vermiedenen Wörter bei einer noch greulicheren Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sei: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiderum die gefälligeren oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also: da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sich gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen: was sollen sie denn sein, diese Gerippe?

Ohne Umschweif: diese Gerippe sind Larvæ, und das nicht sowohl insofern, als Larva selbst nichts anderes als ein Gerippe heißt, sondern insofern, als unter Larvæ eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pneumatologie[1] der Alten war diese. Nach den Göttern glaubten sie ein unendliches Geschlecht erschaffener Geister, die sie Dämones nannten. Zu diesen Dämonen rechneten sie auch die abgeschiedenen Seelen der Menschen, die sie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders

als eine zweifache Art sein konnte. Abgeschiedene Seelen guter, abgeschiedene Seelen böser Menschen. Die guten wurden ruhige, selige Hausgötter ihrer Nachkommenschaft und hießen Lares. Die bösen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unstät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken, und hießen Larvæ. In der Ungewißheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweiten Art sei, galt das Wort Manes.

Und solche Larvæ, sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen wurden als Gerippe gebildet.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen nicht anders als Gerippe dachten, so war es ja wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigeren Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petron [1] von einem solchen Gerippe ist bekannt; aber der Schluß wäre sehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabei sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieser fortschleppen! in dieser Gestalt wird der Tod uns abfordern! sondern: das müssen wir alle werden; solche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat.

III. Dramaturgische Abhandlungen.[1]

1. Voltaires Zaire.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte", sagt Herr von Voltaire, „wird es nicht unangenehm sein zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft anstatt des Polyeukt[2] vorgestellt worden."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger, feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien, zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott theilt, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennt und es an sich selbst rächt: wenn diese schmeichelnden Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaire diktirt, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Julie vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaire ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich, das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzlist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen. Cibber[1] sagt, Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen, und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das

vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare[1]. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht um diesen gelehrten Männern zu widersprechen, nicht um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben, sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in der Eil noch öfter verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.

---

2. Voltaires Semiramis.

Nachdem der Herr von Voltaire seine Zaire und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er, hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auf-

tritte untereinander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgehet, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen mit einander sprechen, wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freilich! was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demüthig um Erlaubniß bitten anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten, daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Hrn. von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Acteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren nothwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Umstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis [1748]. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst [1], das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war

in der That für die Franzosen etwas ganz neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte, so ward es dennoch auf derselben vor der Hand so gut gespielt, als es sich ungefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Acteurs machten sich ihre Bühne frei, und was damals nur eine Ausnahme zum Besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris. In den Provinzen bleibt man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zairen und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertigt sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnet, einen Augenblick dabei zu verweilen.

Man schrie und schrieb von allen Seiten, sagt der Herr von Voltaire, daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Todten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne. Wie? versetzt er dagegen, das ganze Alterthum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Alterthume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein sie zu erneuern?

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus

ihr genommen, recht gut seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich ihn zu überzeugen. Die Religion als Religion muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Überlieferung des Alterthums gilt ihr Zeugniß nicht mehr und nicht weniger als andere Zeugnisse des Alterthums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Alterthume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Alterthum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Alterthums hatten also Recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Todte aufgeführt finden, so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Proceß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere besseren Einsichten theilende dramatische Dichter die nemliche Befugniß? Gewiß nicht. Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigeren Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisiren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffirt; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr

fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen, und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruch stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, nothwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton, der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same sie zu glauben liegt in uns allen und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben was wir wollen; im Theater müssen wir glauben was er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken.

Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus lächerlich.

Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltaires Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein, und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünkt mich kein rechtes Gespenst zu sein, und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal bei Erblickung desselben Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es

auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab, und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nemlichen Affekts die Aufmerksamkeit theilen und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch ihn als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ungefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessirt uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen

Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daß es sehr lehrreiche, vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nemlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle: so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein, besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist unstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

3. Corneilles Rodogune.

Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen Cinna und Cid setze, daß seine übrigen Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären: ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse.

Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebaut ist, erzählt Appianus Alexandrinus gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen [1]. „Demetrius, mit dem Zunamen Nicanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther und lebte als Kriegsgefangener einige Zeit an dem Hofe ihres Königs Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedient hatte, des syrischen Thrones und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates und forderte die Befreiung seines Bruders. Phraates, der sich des schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichts desto weniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehrt war, ward von seiner Gemahlin Cleopatra aus Haß gegen die Rodogune umgebracht, obschon Cleopatra

selbst aus Verdruß über diese Heirath sich mit dem nemlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählt hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleucus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeile erschoß, es sei nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemüthsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleucus daraus zu machen, als es ihm eine Rodogune daraus zu erschaffen kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpirten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubt. Diese also nahm er heraus, und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Cleopatra heißen sollte.

Cleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und ebendieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wüthendes Eheweib zu einer eben so wüthenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellt zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu theilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Cleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der

Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, unfehlbar sich für den zuerst beleidigten Theil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sah in der Cleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten, und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fieng an alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie begieng den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie begieng ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eigenes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächet das andere; und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nemlichen Leidenschaft der nemlichen Person hätte. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter, wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen

diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können, das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden, das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entstehet dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt, ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint, ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urtheile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurtheilung weiter nichts als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.

Cleopatra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille; das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin sein soll, wie sie; das ist weit erhabner.

Ganz recht; weit erhabner und weit unnatürlicher. Denn

einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen und soll nicht mehr beherrschen wollen als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennet, als zu gebieten, zu tyrannisiren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen, so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen sein, aber sie ist dem ungeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert unstreitig das minder Natürliche. Die Cleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen sich alle Verbrechen erlaubt, die mit nichts als mit macchiavellischen Maximen [1] um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr [2] tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübt, empört sich das ganze Herz, und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättigt haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirret, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntniß uns ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch: unter funfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzt und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte

bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze das Scepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet, das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Cleopatra selbst von sich sagen läßt, die unsinnigsten Bravaden [1] des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmt, und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde, etwas glänzendes und starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind indeß bei keinem Dichter häufiger als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Theil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles athmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist, das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

In der Geschichte rächt sich Cleopatra bloß an ihrem Gemahl; an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Cleopatra nicht auf halbem Wege stehen

lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächt zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächt. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig, sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nemlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmuth, und die Rache streitet mit dem Edelmuthe zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennt sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriedigt, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportionirt sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachtheile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er, und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid, und Neid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennt, als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobt in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erweckt hat, nie aufhört die nemliche Beleidigung zu sein, und immer wächst, je länger sie dauert, so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spät oder früh immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Cleopatra beim Corneille; und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter steht, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große, erhabene Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdient. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr

weiter nichts zu befürchten steht, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie bei dem geringsten Funken von Edelmuth vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumuthet, machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung nothwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Cleopatra nichts übrig als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset und die erste Stelle im Tollhause verdient.

Aber nicht genug, daß Cleopatra sich an Rodogunen rächt, der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Cleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich; denn was ist natürlicher als eine Feindin hinzurichten? Gienge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehört, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimniß zu entdecken oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen statt denjenigen für den ältesten zu erklären und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß

Rodogune den Anschlag der Cleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat noch bekennen will; daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahl zu wählen; daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächt sein wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die Corneille damit überladet, das geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Er prahlte damit als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft, und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpfrischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Factum, und dieses ist eben so gräßlich als außerordentlich. Es gibt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden,

nach welcher jene unwahrscheinlichen Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen die Charaktere seiner Personen so anzulegen, wird er suchen die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen, wird er suchen die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen, wird er suchen diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen, daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nemlichen Grade der Leidenschaft, bei der nemlichen Lage der Sachen selbst gethan haben, daß uns nichts dabei befremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist miteins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern

dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid besteht, daß er, um jenes hervor zu bringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Heckſel und Mehl zusammenkneten lassen, so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, wird gedruckt und aufgeführt, gelesen und angesehen, bewundert oder ausgepfiffen, beibehalten oder vergessen, so wie es das liebe Glück will.

Darf ich es wagen die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen?

---

4. Weißes[1] Richard III. Aristoteles und die Tragödie.

Das Trauerspiel des Herrn Weiße, Richard der Dritte, ist unstreitig eines von unsern beträchtlichsten Originalen, reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daß die Fehler, mit welchen sie

verwebt sind, zu vermeiden im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richard auf die Bühne gebracht; aber Herr Weiße erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war. „Sollte ich „also, sagt er, bei der Vergleichung schon viel verlieren, so wird „man doch wenigstens finden, daß ich kein Plagium begangen habe; „aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare „ein Plagium zu begehen[1]."

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Hercules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura[2] ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projektirt, aber er borge nichts daraus.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeare keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Eben so würden aus einzelnen Gedanken

beim Shakespeare ganze Scenen und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verrathen den Meister nicht und wissen, daß ein Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, daß der Werth der Form den Werth der Materie bei weitem übersteigt.

Ich für mein Theil bedauere es also wirklich, daß unserm Dichter Shakespeares Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben und doch eben so original geblieben sein, als er jetzt ist; er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß ein einziger übergetragener Gedanke davon gezeugt hätte.

Wäre mir indeß eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre. Aber woher weiß ich, daß Herr Weiße dieses nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan haben?

Kann es nicht eben so wohl sein, daß er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er mehr Recht hat, als ich? Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtentheils viel scharfsichtiger ist als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu hören; denn er hat es gern, daß man über sein Werk urtheilt; schal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das schalste, linkste, hämischste

Urtheil ist ihm lieber, als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andere Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen; aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas außerordentliches halten; und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen.

Es ist vornehmlich der Charakter des Richard, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen, und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein, so ist Richard der Dritte eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein, so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiße geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage, die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die

sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllt, mit den Leichen derer, die ihm das liebste in der Welt hätten sein müssen, sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken, wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsetzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Theil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbniß fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crebillon den Beinamen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht; Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken anstatt des Wortes Furcht herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. Ich möchte dieses Weges

sobald nicht wieder kommen; man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

„Das Mitleid, sagt Aristoteles, verlangt einen, der unverdient „leidet, und die Furcht einen unsersgleichen. Der Bösewicht ist „weder dieses noch jenes; folglich kann auch sein Unglück weder das „erste noch das andere erregen."

Die Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Übersetzer Schrecken und es gelingt ihnen mit Hilfe dieses Worttausches dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.

Aristoteles ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Eintheilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Commentar über seine Dichtkunst liefern will, welcher den Dacierschen[1] weit hinter sich läßt, dem rathe ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermuthet; besonders muß er die Bücher der Rhetorik und Moral studiren. Man sollte zwar denken, diese Aufschlüsse müßten die Scholastiker[2], welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wußten, längst gefunden haben. Doch die Dichtkunst war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche

jene Aufschlüsse wenigstens nicht fruchtbar werden konnten; sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifügt, findet sich in dem fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik. Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nemlich, warum der Stagirit[1] dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellt habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte, warum z. E. die Tragödie nicht eben so wohl Mitleid und Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe.

Es beruht aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleid gemacht hat. Er glaubte nemlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, nothwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermüthige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde, und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden,

wenn es uns selbst bevorstünde. Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen, seine gequälte Unschuld oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdann und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen, kurz wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korn schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen, und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit bald ohne dem Mitleid, so wie das Mitleid bald mit bald ohne ihr erregt werden könne, welches die Mißdeutung des Corneille war: sondern weil nach seiner Erklärung des Mitleids dieses die Furcht nothwendig einschließt, weil nichts unser Mitleid erregt als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu commentiren [1]. Er hatte funfzig Jahre für das Theater gearbeitet, und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Codex [2] haben sagen können, wenn er ihn nur auch

während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rathe gezogen hätte. Allein dieses scheint er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte, so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht und sie als die vollkommensten, untadelhaftesten Personen geschildert; er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Cleopatra aufgeführt, und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O, sagt er, mit dem Aristoteles können wir uns hier leicht ver„gleichen. Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht behaupten „wollen, daß beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, nöthig „wären, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken, die er „zu dem letzten Endzweck der Tragödie macht, sondern nach seiner „Meinung sei auch eines zureichend. Wir können diese Erklärung, „fährt er fort, aus ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht „erwägen, welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, „die er in den Trauerspielen mißbilligt, gibt. Er sagt niemals: „dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß Mit„leiden und keine Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst unerträglich, „weil es bloß die Furcht erweckt, ohne das Mitleid zu erregen. Nein, „sondern er verwirft sie deßwegen, weil sie, wie er sagt, weder Mit„leid noch Furcht zuwege bringen, und gibt uns dadurch zu erkennen, „daß sie ihm deßwegen nicht gefallen, weil ihnen sowohl das eine „als das andere fehlt, und daß er ihnen seinen Beifall nicht versagen „würde, wenn sie nur eines von beiden wirkten.“

Aber das ist grundfalsch. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigenen Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn nach seiner Lehre kein Übel eines andern unser Mitleid erregt, was wir nicht für uns selbst fürchten, so konnte er mit keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine Furcht erregt, denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existirten ihm nicht, sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken, oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken; denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid erwecken müsse, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Übel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern andern begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von ihnen, daß sie weder Mitleid noch Furcht erwecken. Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses weder noch verführen lassen. Diese disjunctiven Partikeln involviren nicht immer, was er sie involviren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge eben so wohl in der Natur von einander trennen lassen, als wir sie in der Abstraction und durch den symbolischen Ausdruck trennen können, wenn die Sache demungeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z. E. von einem Frauenzimmer sagen, sie sei weder schön noch witzig, so wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch nur eins von beiden wäre; denn Witz

und Schönheit lassen sich nicht bloß in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich getrennt. Aber wenn wir sagen, dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle, wollen wir damit auch sagen, daß wir zufrieden sein würden, wenn er nur eines von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und keine Hölle oder nur die Hölle und keinen Himmel glaubte? Gewiß nicht; denn wer das eine glaubt, muß nothwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch das andere. Oder um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen, wenn wir sagen: dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Kolorit, wollen wir damit sagen, daß ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? Das ist so klar!

Allein wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden gibt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr, es braucht unsere Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Übel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles nothwendig aufgeben zu müssen.

Denn wenn wir auch schon ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können, so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie sein kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes nur allein durch

die dazu kommende Furcht für uns zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affekt genannt zu werden verdient?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloß als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funken den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie, und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, gibt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege, aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie[1]. „Man „muß, sagt er, keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche Um„stände gelangen lassen; denn das ist das untragischste, was nur „sein kann; es hat nichts von allem, was es haben sollte; es er„weckt weder Philanthropie noch Mitleid noch Furcht. Auch muß „es kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in „unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar „Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken."

Die Liebe, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen, eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie versteht. Wir haben Recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber

Aristoteles hatte auch nicht Unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchen sie durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst Affekt werden, zu unterscheiden.

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß es nothwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse, was war es nöthig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr, und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich erspart haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten, und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon nach ihm der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann, ob sie schon ein nothwendiges Ingrediens des Mitleids ist, so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingrediens der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingrediens des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine für sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um

anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nöthig ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch nothwendig gemacht hatte. Diese indeß abgerechnet und die übrigen Merkmale in einander reducirt, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig, die nemlich, daß die Tragödie mit einem Worte ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, so wie die Epopöe und die Komödie, ihrer Gattung aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. Richard also erweckt eben so wenig Schrecken als Mitleid; weder Schrecken in dem gemißbrauchten Verstande für die plötzliche Überraschung des Mitleids, noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles für heilsame Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er auch Mitleid erregen, so gewiß er hinwiderum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so vielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen,

hören wir, daß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen:

Dies ist etwas!

Ich habe mich nie enthalten können bei mir nachzusprechen: nein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen! Richard stirbt doch als ein Mann auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheit empfunden? Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis[1]. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich; aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit gibt als die poetische!

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm, aber er ist darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid?

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht, ich verweile gern dabei und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß sein! Er spricht von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie gethan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben, als er? Besonders die kleinen,

wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können, wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt und Verzweiflung von weitem nachschleicht, ist dieser Jammer, ich will nicht fragen Mitleid? er heiße wie er wolle, aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. Das wirklich geschehen ist? es sei, so wird es seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein, sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen, so ist es höchst nöthig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen

von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!

Wenn nun aber der Personen des Richard keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls er wirklich das sein sollte, was er heißt, wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt, was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben, und hat sie. Und wenn er Wirkung hat, ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftigt, wenn er sie vergnügt, was will man denn mehr? Müssen sie denn nothwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftigt und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten: Überhaupt wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht, wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks, Bilder, Tiraden, kühne Gesinnungen, einen feurigen, hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Acteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannigfaltigsten Abwechslungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen u. s. w.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen, besonders in der Nachahmung. Auch das Ungeheure in den Verbrechen participirt von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard thut, ist Greuel; aber alle diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan, und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden und wie er es

wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zwecks, Vergnügen gewährt.

Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte, und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch bloß vor langer Weile vergossen finden. Hinwiderum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessirte uns als zu erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche, feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben; diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen sie finden wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl, aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftigt uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meint, nemlich, daß wir also damit zufrieden sein können.

Ein Dichter kann viel gethan und doch noch nichts damit verthan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat, es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger

Anstalten erfordernde Gattung eben so wohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden; und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. Das ist gut und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren, besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes werth halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen fast alle, fast immer aus Neugierde, aus Mode, aus langer Weile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden

ins Theater, und nur wenige und diese wenigen nur sparsam aus anderer Absicht.

Ich sage wir, unser Volk, unsere Bühne; ich meine aber nicht bloß uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntniß mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken, das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nemlich dabei, daß nicht allein wir Deutsche, sondern auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! Man höre einen Franzosen selbst davon sprechen.

„Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters," sagt der Herr von Voltaire, „fand sich ein verborgner Fehler, den man „nicht bemerkt hatte, weil das Publikum von selbst keine höheren „Ideen haben konnte, als ihm die großen Meister durch ihre Muster „beibrachten. Der einzige Saint-Evremont hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt nemlich, daß unsere Stücke nicht Eindruck genug „machten, daß das, was Mitleid erwecken solle, aufs höchste Zärtlichkeit errege, daß Rührung die Stelle der Erschütterung und „Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete; kurz, daß unsere „Empfindungen nicht tief genug giengen. Es ist nicht zu leugnen, „Saint-Evremont hat mit dem Finger gerade auf die heimliche „Wunde des französischen Theaters getroffen. Sein Geschmack „war unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten von „unsern Stücken so matt und kalt sind, so genau traf. Es hat uns „immer an einem Grade von Wärme gefehlt; das andere hatten wir „alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten;

unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren. Und woher kam es, daß sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber,“ fährt er fort, „diese einförmige Mattigkeit „entsprang zum Theil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der „damals unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte und die „Tragödie in eine Folge von verliebten Gesprächen verwandelte. Was „für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die bestanden aus „langen politischen Raisonnements. Noch fand sich aber auch eine „andere Ursache, die das hohe Pathetische von unserer Scene zurück„hielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte; und „diese war das enge, schlechte Theater mit seinen armseligen Ver„zierungen. Was ließ sich auf einem paar Dutzend Brettern, die „noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren, machen? Mit welchem „Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der „Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? Welche große tragische Aktion „ließ sich da aufführen? Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft „des Dichters da haben? Die Stücke mußten aus langen Erzählungen „bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder „Acteur wollte in einem langen Monologe glänzen, und ein Stück, „das dergleichen nicht hatte, ward verworfen. Bei dieser Form „fiel alle theatralische Handlung weg, fielen alle die großen Aus„drücke der Leidenschaften, alle die kräftigen Gemälde der mensch„lichen Unglücksfälle, alle die schrecklichen, bis in das Innerste der „Seele dringenden Züge weg; man rührte das Herz nur kaum, an„statt es zu zerreißen.“

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit; Galanterie und Politik läßt immer kalt, und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den Fat[1] oder den Schulmeister hören; und diese fordern, daß wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? Sollte es möglich sein, daß der

Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Eindruck auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und Mit„leid, sagt der Philosoph, läßt sich zwar durchs Gesicht erregen; es „kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst ent„springen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern „Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, „auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß an„hört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt, so wie „die Fabel des Ödipus, die man nur anhören darf, um dazu ge„bracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen „wollen erfordert weniger Kunst und ist deren Sache, welche die „Vorstellung des Stücks übernommen.

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeare eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Decorateurs wohl mehr als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem, grobem Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen, blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte; und demungeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeare ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind.

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekümmern hat, wenn die Verzierung, auch wo sie nöthig scheint,

ohne besondern Nachtheil seines Stücks wegbleiben kann, warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührenderen Stücke geliefert? Nicht doch, es lag an ihnen selbst.

Und das beweiset die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Coulissen sind leer; der Decorateur hat freies Feld; er malt und baut dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt; aber wo sind sie denn, die wärmern Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine Semiramis ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug, ein Gespenst oben darein; und doch kenne ich nichts kälteres als seine Semiramis.

Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile[1] Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours[2] lächerlich gemacht. Und ich für mein Theil hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Theilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich vertheilt. Es gibt eben so viel witzige Engländer als witzige Franzosen, und eben so viel tiefsinnige Franzosen als tiefsinnige Engländer; der Braß von dem Volke aber ist keines von beiden.

Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine, sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben, aber es ist keine Gabe der Natur, durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen wie mit einzelnen Menschen. Gottsched [1] (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle; und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen, so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei, so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte; und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage (die es zwar auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne, als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst und zum Theil ihre Nachbarn mit hintergangen; nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden

gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt, Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich.

---

5. Die Einheiten des französischen Dramas.

Ein anderes ist sich mit den Regeln abfinden, ein anderes sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nemlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nemliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt, so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide, aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neunmalen siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Orts verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen, einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit aus einander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nemliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter, und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette gieng, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette gieng, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für Einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt, bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Brettes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so

unendlich erleichtert haben! Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

Möchten meinetwegen Voltaires und Maffeis[1] Merope acht Tage dauern, und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen! Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen.

---

6. Gottscheds Bühnenreformen. Rechtfertigung des Harlekin.

„Niemand,“ sagen die Verfasser der Bibliothek[2], „wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.“

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder sind wahre Verschlimmerungen.

Als die Neuberin[3] blühte, und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sah es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln; man bekümmerte sich um keine Muster. Unsere „Staats- und Helden-Aktionen“ waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere „Lustspiele“ bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben. Dieses Verderbniß einzusehen brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Herr Gottsched nicht der erste, der es einsah; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute ihm abzuhelfen. Und wie gieng er damit zu Werke? Er verstand ein wenig französisch und fieng an zu übersetzen; er ermunterte alles, was reimen und Oui Monsieur verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen; er verfertigte, wie ein schweizerischer Kunstrichter[4] sagt, mit

„Kleister und Schere" seinen Cato; er ließ den „Darius" und die „Austern," die „Elise und den „Bock im Processe," den „Aurelius" und den „Witzling," die „Banise" und den „Hypochondristen" ohne Kleister und Schere machen[1]; er legte seinen Fluch auf das Extemporiren; er ließ den Harlekin[2] feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden; kurz er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französirenden, ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht.

Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung ꝛc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben. Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nutzen gesucht, wie sein Cato es beweise. Denn eben dieses, daß er den Addisonschen „Cato"[3] für das beste englische Trauerspiel hält, zeigt deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen und damals keinen Shakespeare, keinen Johnson[4], keinen Beaumont[5] und Fletcher ꝛc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen.

Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben als es an diesen nicht[6] finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe

unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.

Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Ödipus“ des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als „Othello“, als „König Lear“, als „Hamlet“ ꝛc. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerührt hätte, als die „Zaire“ des Voltaire? Und die „Zaire“ des Voltaire, wie weit ist sie unter dem „Mohren von Venedig,“ dessen schwache Kopie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosman entlehnt worden?

Daß aber unsere alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich mit geringer Mühe weitläuftig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen, Doctor Faust[1] hat eine Menge Scenen, die nur ein shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Theil noch in seinen Doctor Faust!

Seitdem die Neuberin den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen

und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß anstatt scheckicht gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch „die falschen Vertraulichkeiten“ [1] haben einen Harlekin, der in der deutschen Übersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist todt, Gottsched ist auch todt; ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. Im Ernste, wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf,“ sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt.“ So braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nemliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im „Timon“ [2], morgen im „Falken“, übermorgen in den „falschen Vertraulichkeiten“ wie ein wahrer Hans in allen Gassen vorkömmt, sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im „Timon“ ist nicht der im „Falken“, jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als ich will nicht sagen die Franzosen und Italiener sind, sondern als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit [3] etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama [4], in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richter-

stuhle der wahren Kritik mit eben so vieler Laune als Gründlichkeit vertheidigt. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser [1] über das Groteske-Komische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon.

---

7. Schauspielkunst.

Wenn Shakespeare nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens eben so gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehört. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des ersteren um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte Euch", läßt er ihn unter andern zu dem Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie Euch „vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn „ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern „thun, seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen, wenn der Stadt„schreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit Eurer „Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn „mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten so zu reden „in dem Wirbelwinde der Leidenschaften müßt ihr noch einen Grad „von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige „gibt."

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne als es die Umstände erfordern, so haben die, welche

es leugnen, Recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Contorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Acteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Acteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben, so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt; er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdenn, wenn man bei Äußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei[1] braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta[2], das Freche eines

Bernini[1] öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten, und durch die darauf folgenden widerum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibt, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles nicht allzuwohl befinden dürften. Aber welches Beifalles? Die Gallerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Acteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme und überladet die Action, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

8. Poesie und Kritik.

Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute. Ja das Vorurtheil ist bei uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studien oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffordert. Verse und Komödien heißen Spielwerke, allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen, und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann, ein hübsches Compendium aus den höhern Facultäten, eine gute Chronik von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kömmt es denn auch, daß unsere schöne Literatur ich will nicht bloß sagen gegen die schöne Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polirten Völker ihre ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlt es ihr endlich nicht; aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört; solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal da gewesen und kömmt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menander[1] sagt Plutarch, daß sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl daß Menander starb? Wie viel Komödien meint man wohl daß er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundertundfünfe, und nicht jünger als zweiundfunfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden; keiner von den jetztlebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden hat das vierte Theil so viel Stücke gemacht. Und die Kritik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? Sie wage es aber nur und spreche!

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!" schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verrathen zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und ebendemselben Athem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!" Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung

sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzelnen Falle anschauend erkennet; und nur von diesem einzelnen Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eigenen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken im Stande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können, heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Übung eben dieses vermögen, heißt das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Eben so wenig wissen diese weisen Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachtheiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern. Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater, sagen sie, ist noch in einem viel zu zarten Alter, „als daß es den monarchischen Scepter der Kritik ertragen könne. — „Es ist fast nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht „werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideal „entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Re„geln reformirt werden. — Raisonniren ist leichter als selbst er„finden.“

Heißt das Gedanken in Worte kleiden, oder heißt es nicht vielmehr Gedanken zu Worten suchen und keine erhaschen? Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurtheilen vorkommen, so wünschten sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurtheilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben.

Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu streng ist und glauben verthan zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß erfinden schwerer ist als raisonniren, und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig raisonnirt, erfindet auch, und wer erfinden will, muß raisonniren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

---

9. Epilog zur Dramaturgie.

Als vor Jahr und Tag einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals geschehen könne, so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte. Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen, ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte bis gerade auf diese Freunde! Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen; ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur erboten, aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilection erlesen zu sein glauben konnte.

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters concurriren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet[1], ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren erträgliches ist[2], davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt, ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich.

Was Goldoni[1] für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte, das muß ich für das deutsche zu thun folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa und der alte Shandy[2] nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte, so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen oben auf zu schwimmen pflegt. Meine ersten Gedanken sind gewiß kein Haar besser als jedermanns erste Gedanken, und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause.

Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen oder, wie es meinen rüstigern Freunden scheint, so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen, die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe werth gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casaubonus[3] bei mir gelacht zu haben, der sich aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften einbildete, daß es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei seinen Didaskalien zu thun gewesen. Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Werth der Stücke, mehr um ihren Einfluß auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte, als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführt worden!

Ich war schon willens, das Blatt selbst hamburgische Didaskalien zu nennen. Aber der Titel klang mir allzufremd, und nun ist

es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust meine Didaskalien so kurz noch so elegant zu schreiben, und unsere jetztlebenden Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Factum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludwigs des Vierzehnten oder Ludwigs des Funfzehnten, ob zu Paris oder zu Versailles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte oder nicht der Prinzen vom Geblüte dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführt worden, das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erklärt [1]; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach, etwas anderes; aber doch, denke ich, nichts schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des „Dichters als des Schauspielers hier thun würde.“

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätz darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Acteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kömmt es, daß alles Raisonnement

über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidigt findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben, ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. So viel zu meiner und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte.

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das Hier zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen; und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen, bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten, lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit,

Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat.

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

Ich war also genöthiget, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann miteins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen; ich glaube, die dramatische Dichtkunst studirt zu haben, sie mehr studirt zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urtheilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde als ein Fisch.

Aber man kann studiren und sich tief in den Irrthum hinein studiren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht

verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der „Dichtkunst" dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte. Indeß steh ich nicht an zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden), daß ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides[1] nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chicane ausgesetzt als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurtheilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein, und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neuern Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern den Franzosen nachahmen eben so viel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indeß konnte das Vorurtheil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicher Weise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen

so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses, daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja daß diese Regeln wohl gar schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! Aber mit diesen Regeln fieng man an alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.

Ich wäre eitel genug mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gärung des Geschmacks zu hemmen. Darauf los gearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts anders als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln calculirt hatte.

Ich wage es, hier eine Äußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?

Doch nein, ich wollte nicht gern, daß man diese Äußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverläßig besser machen, und doch lange kein Corneille sein, und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben.

Ich werde es zuverläßig besser machen, und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, der so fest an den Aristoteles glaubt, wie ich.

Eine Tonne für unsere kritischen Walfische! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen, besonders für den kleinen Walfisch[1] in dem Salzwasser zu Halle!

Und mit diesem Übergang — sinnreicher muß er nicht sein — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte.

IV. Theologische Polemik.

1. Eine Parabel.

Nebst einer kleinen Bitte und einem eventualen Absagungsschreiben an den Herrn Pastor Göze in Hamburg [1].

1778.

Ehrwürdiger Mann!

Ich würde ehrwürdiger Freund sagen, wenn ich der Mensch wäre, der durch öffentliche Berufung auf seine Freundschaften ein günstiges Vorurtheil für sich zu erschleichen gedächte. Ich bin aber vielmehr der, der durchaus auf keinen seiner Nächsten dadurch ein nachtheiliges Licht möchte fallen lassen, daß er der Welt erzählt, er stehe oder habe mit ihm in einer von den genaueren Verbindungen gestanden, welche die Welt Freundschaft zu nennen gewohnt ist.

Denn berechtigt wäre ich es allerdings, einen Mann Freund zu nennen, der mir mit Verbindlichkeit zuvor gekommen ist, den ich auf einer Seite habe kennen lernen, von welcher ihn viele nicht kennen wollen, dem ich noch Verbindlichkeit habe, wenn es auch nur die wäre, daß seine Wächterstimme noch meines Namens schonen wollen. Doch wie gesagt, ich suche bloß durch meine Freunde eben so wenig zu gewinnen als ich möchte daß sie durch mich verlieren sollten.

Also nur ehrwürdiger Mann! Ich ersuche Sie, die Güte zu

haben, nachstehende Kleinigkeit in einige Überlegung zu ziehen. Besonders aber dringe ich darauf, sich über die beigefügte Bitte nicht bloß als Polemiker, sondern als rechtschaffener Mann und Christ auf das baldigste zu erklären ꝛc.

Die Parabel.

Ein weiser, thätiger König eines großen großen Reiches hatte in seiner Hauptstadt einen Palast von ganz unermeßlichem Umfange, von ganz besonderer Architektur.

Unermeßlich war der Umfang, weil er in selbem alle um sich versammelt hatte, die er als Gehilfen oder Werkzeuge seiner Regierung brauchte.

Sonderbar war die Architektur, denn sie stritt so ziemlich mit allen angenommenen Regeln; aber sie gefiel doch und entsprach doch.

Sie gefiel vornehmlich durch die Bewunderung, welche Einfalt und Größe erregen, wenn sie Reichthum und Schmuck mehr zu verachten als zu entbehren scheinen.

Sie entsprach durch Dauer und Bequemlichkeit. Der ganze Palast stand nach vielen vielen Jahren noch in eben der Reinlichkeit und Vollständigkeit da, mit welcher die Baumeister die letzte Hand angelegt hatten, von außen ein wenig unverständlich, von innen überall Licht und Zusammenhang.

Was Kenner von Architektur sein wollte, ward besonders durch die Außenseiten beleidigt, welche mit wenig hin und her zerstreuten, großen und kleinen, runden und viereckten Fenstern unterbrochen waren, dafür aber desto mehr Thüren und Thore von mancherlei Form und Größe hatten.

Man begriff nicht, wie durch so wenige Fenster in so viele Gemächer genugsames Licht kommen könne. Denn daß die vornehmsten derselben ihr Licht von oben empfiengen, wollte den wenigsten zu Sinne.

Man begriff nicht, wozu so viele und vielerlei Eingänge nöthig wären, da ein großes Portal auf jeder Seite ja wohl schicklicher wäre und eben die Dienste thun würde. Denn daß durch die mehreren kleinen Eingänge ein jeder, der in den Palast gerufen würde, auf dem kürzesten und unfehlbarsten Wege gerade dahin gelangen solle, wo man seiner bedürfe, wollte den wenigsten zu Sinne.

Und so entstand unter den vermeinten Kennern mancherlei Streit, den gemeiniglich diejenigen am hitzigsten führten, die von dem Innern des Palastes viel zu sehen die wenigste Gelegenheit gehabt hatten.

Auch war da etwas, wovon man bei dem ersten Anblicke geglaubt hätte, daß es den Streit nothwendig sehr leicht und kurz machen müsse, was ihn aber gerade am meisten verwickelte, was ihm gerade zur hartnäckigsten Fortsetzung die reichste Nahrung verschaffte. Man glaubte nemlich verschiedene alte Grundrisse zu haben, die sich von den ersten Baumeistern des Palastes herschreiben sollten; und diese Grundrisse fanden sich mit Worten und Zeichen bemerkt, deren Sprache und Charakteristik so gut als verloren war.

Ein jeder erklärte sich daher diese Worte und Zeichen nach eigenem Gefallen. Ein jeder setzte sich daher aus diesen alten Grundrissen einen beliebigen neuen zusammen, für welchen neuen nicht selten dieser und jener sich so hinreißen ließ, daß er nicht allein selbst darauf schwor sondern auch andere darauf zu schwören bald beredete bald zwang.

Nur wenige sagten: „was gehen uns eure Grundrisse an? Dieser oder ein anderer, sie sind uns alle gleich. Genug, daß wir jeden Augenblick erfahren, daß die gütigste Weisheit den ganzen Palast erfüllt, und daß sich aus ihm nichts als Schönheit und Ordnung und Wohlstand auf das ganze Land verbreitet."

Sie kamen oft schlecht an, diese wenigen! Denn wenn sie lachenden Muths manchmal einen von den besonderen Grundrissen ein wenig näher beleuchteten, so wurden sie von denen, welche auf diesen Grundriß geschworen hatten, für Mordbrenner des Palastes selbst ausgeschrien.

Aber sie kehrten sich daran nicht und wurden gerade dadurch am geschicktesten denjenigen zugesellt zu werden, die innerhalb des Palastes arbeiteten und weder Zeit noch Lust hatten sich in Streitigkeiten zu mengen, die für sie keine waren.

Einsmals, als der Streit über die Grundrisse nicht sowohl beigelegt als eingeschlummert war, einsmals um Mitternacht erscholl plötzlich die Stimme der Wächter: Feuer! Feuer in dem Palaste!

Und was geschah? Da fuhr jeder von seinem Lager auf, und jeder, als wäre das Feuer nicht in dem Palaste, sondern in seinem eigenen Hause, lief nach dem Kostbarsten, was er zu haben glaubte, nach seinem Grundrisse. „Laßt uns den nur retten!" dachte jeder. „Der Palast kann dort nicht eigentlicher verbrennen als er hier steht!"

Und so lief ein jeder mit seinem Grundrisse auf die Straße, wo anstatt dem Palaste zu Hilfe zu eilen einer dem andern es vorher in seinem Grundrisse zeigen wollte, wo der Palast vermuthlich brenne. „Sieh, Nachbar! hier brennt er! Hier ist dem Feuer am besten beizukommen." — „Oder hier vielmehr, Nachbar, hier!" — „Wo denkt ihr beide hin? Er brennt hier!" — „Was hätt es für Noth, wenn er da brennte? Aber er brennt gewiß hier!" — „Lösch ihn hier, wer da will. Ich lösch ihn hier nicht." — „Und ich hier nicht!" — „Und ich hier nicht!" —

Über diese geschäftigen Zänker hätte er denn auch wirklich abbrennen können, der Palast, wenn er gebrannt hätte. Aber die erschrockenen Wächter hatten ein Nordlicht für eine Feuersbrunst gehalten.

Die Bitte.

Ein anderes ist ein Pastor, ein anderes ein Bibliothekar. So verschieden klingen ihre Benennungen nicht, als verschieden ihre Pflichten und Obliegenheiten sind.

Überhaupt denke ich, der Pastor und Bibliothekar verhalten sich gegen einander wie der Schäfer und der Kräuterkenner.

Der Kräuterkenner durchirrt Berg und Thal, durchspäht Wald und Wiese, um ein Kräutchen aufzufinden, dem Linneus [1] noch keinen Namen gegeben hat. Wie herzlich freut er sich, wenn er eines findet! Wie unbekümmert ist er, ob dieses neue Kräutchen giftig ist oder nicht! Er denkt, wenn Gifte auch nicht nützlich sind, und wer sagt es denn, daß sie nicht nützlich wären? so ist es doch nützlich, daß die Gifte bekannt sind.

Aber der Schäfer kennt nur die Kräuter seiner Flur, und schätzt und pflegt nur diejenigen Kräuter, die seinen Schafen die angenehmsten und zuträglichsten sind.

So auch wir, ehrwürdiger Mann! Ich bin Aufseher von Bücherschätzen, und möchte nicht gern der Hund sein, der das Heu bewacht, ob ich schon freilich auch nicht der Stallknecht sein mag, der jedem hungrigen Pferde [2] das Heu in die Raufe trägt. Wenn ich nun unter den mir anvertrauten Schätzen etwas finde, von dem ich glaube daß es nicht bekannt ist, so zeige ich es an, fürs erste in unsern Katalogen, und dann nach und nach, so wie ich lerne, daß es diese oder jene Lücke füllen, dieses oder jenes berichtigen hilft, auch öffentlich, und bin ganz gleichgültig dabei, ob es dieser für wichtig oder jener für unwichtig erklärt, ob es dem einen frommt oder dem andern schadet. Nützlich und verderblich sind eben so relative Begriffe als groß und klein.

Sie hingegen, ehrwürdiger Mann, würdigen alle literarischen Schätze nur nach dem Einflusse, den sie auf Ihre Gemeinde haben können, und wollen lieber zu besorglich als zu fahrläßig sein. Was geht es Sie an, ob etwas bekannt oder nicht bekannt ist, wenn es nur einen auch von den kleinsten ärgern könnte, die Ihrer geistlichen Aufsicht anvertraut sind?

Recht gut! Ich lobe Sie darum, ehrwürdiger Mann. Aber weil ich Sie lobe, daß Sie Ihre Pflicht thun, so schelten Sie mich nicht, daß ich die meinige thue oder, welches einerlei ist, zu thun glaube.

Sie würden vor Ihrer Todesstunde zittern, wenn Sie an der Bekanntmachung der bewußten Fragmente den geringsten Antheil hätten. Ich werde vielleicht in meiner Todesstunde[1] zittern, aber vor meiner Todesstunde werde ich nie zittern. Am allerwenigsten deßwegen, daß ich gethan habe, was verständige Christen jetzt wünschen daß es die alten Bibliothekare zu Alexandria, zu Cäsarea, zu Konstantinopel mit den Schriften des Celsus, des Fronto, des Porphyrius[2], wenn sie es hätten thun können, möchten gethan haben. Um die Schriften des letzteren, sagt ein Mann, der sich auf solche Dinge versteht, gäbe jetzt mancher Freund der Religion gern einen frommen Kirchenvater hin.

Und ich hoffe ja nicht, ehrwürdiger Mann, daß Sie sagen werden: „jene alten Feinde der Religion hätten es allerdings ver„dient, daß ihre Schriften sorgfältiger wären aufbehalten worden; „aber wozu der neueren ihre aufbewahren, die nach siebzehnhundert „Jahren doch nichts neues sagen könnten?"

Wer weiß das ohne sie gehört zu haben? Wer von unseren Nachkommen glaubt das ohne es zu sehen? Dazu bin ich der festen Meinung, daß Welt und Christenthum noch so lange stehen werden, daß in Betracht der Religion die Schriftsteller der ersten zweitausend Jahre nach Christi Geburt der Welt eben so wichtig sein werden, als uns jetzt die Schriftsteller der ersten zweihundert Jahre sind.

Das Christenthum geht seinen ewigen allmählichen Schritt, und Verfinsterungen bringen die Planeten aus ihrer Bahn nicht. Aber die Sekten des Christenthums sind die Phases[3] desselben, die sich nicht anders erhalten können als durch Stockung der ganzen Natur, wenn Sonn und Planet und Betrachter auf dem nemlichen Punkte verharren. Gott bewahre uns vor dieser schrecklichen Stockung!

Also, ehrwürdiger Mann, mißbilligen Sie es wenigstens weniger hart, daß ich ehrlich genug gewesen eben so wohl sehr unchristliche Fragmente als eine sehr christliche Schrift des Berengarius[4] von ihrem Untergange zu retten und an das Licht zu bringen.

Doch das ist die Bitte noch nicht, ehrwürdiger Mann, die ich Ihnen zu thun habe. Ich bitte von gewissen Leuten nichts, was ich nicht allenfalls auch Recht hätte von ihnen zu fordern. Und mit dieser Bitte allerdings können Sie es halten wie Sie wollen.

Sondern meine eigentliche Bitte ist der Art, daß Sie die Gewährung derselben mir nicht wohl verweigern können. Sie haben mir Unrecht gethan; und einem ehrlichen Manne ist nichts angelegener als Unrecht, welches er nicht thun wollen und doch gethan, wieder gut zu machen.

Es besteht aber dieses mir zugefügte Unrecht darin, daß Sie eine von mir geschriebene Stelle ganz wider ihren Zusammenhang zu commentiren das Unglück gehabt. Ihr Kopf war eben wärmer als helle. Ich erkläre mich an einem Gleichnisse.

Wenn ein Fuhrmann, der in einem grundlosen Wege mit seinem schwerbeladenen Wagen festgefahren, nach mancherlei vergeblichen Versuchen sich loszuarbeiten endlich sagt: wenn alle Stränge reißen, so muß ich abladen: wäre es billig aus dieser seiner Rede zu schließen, daß er gern abladen w o l l e n, daß er mit Fleiß die schwächsten, mürbesten Stränge vorgebunden, um mit guter Art abladen zu dürfen? Wäre der Befrachter nicht ungerecht, der aus diesem Grunde die Vergütung alles Schadens, selbst alles innern, von außen unmerklichen Schadens, an welchem eben so wohl der Einpacker Schuld könnte gehabt haben, von dem Fuhrmanne verlangen wollte?

Dieser Fuhrmann bin ich; dieser Befrachter sind Sie, ehrwürdiger Mann. Ich habe gesagt: w e n n man auch nicht im Stande sein sollte alle die Einwürfe zu heben, welche die Vernunft gegen die Bibel zu machen so geschäftig ist, so bliebe dennoch die Religion in den Herzen derjenigen Christen unverrückt und unverkümmert, welche ein inneres Gefühl von den wesentlichen Wahrheiten derselben erlangt haben. Dieses zu unterstützen schrieb ich die Stelle nieder, die eine so unmilde Ausdehnung von Ihnen erdulden müssen.

Ich soll und muß gesagt haben, daß auf die Einwürfe gegen die Bibel sich schlechterdings nichts antworten lasse; daß es nur umsonst sei darauf antworten zu wollen. Ich soll und muß die letzte unfehlbare Zuflucht des Christen dem Theologen je eher je lieber zu nehmen angerathen haben, damit ein schwacher, aber großsprecherischer Feind desto eher das Feld behaupten könne.

Das ist nicht die wahre Vorstellung meiner Gedanken, ehrwürdiger Mann. Gleichwohl kann es bei Ihnen auch nicht Vorsatz gewesen sein eine so falsche Vorstellung meiner Gedanken zu machen. Sie waren in Zuversicht auf Ihre gute Sache, die Sie auch von mir angegriffen zu sein vermeinten, zu hastig, Sie übereilten sich.

Ehrwürdiger Mann, die sich am leichtesten übereilen, sind nicht die schlechtesten Menschen; denn sie sind größtentheils eben so fertig, ihre Übereilung zu bekennen; und eingestandene Übereilung ist oft lehrreicher als kalte, überdachte Unfehlbarkeit.

Sonach erwarte ich denn auch von Ihnen, ehrwürdiger Mann, daß Sie in einem der nächsten Stücke Ihrer „freiwilligen Beiträge" eine so gut als freiwillige Erklärung zu thun nicht ermangeln werden, des Inhalts: daß allerdings noch ein gewisser Gesichtspunkt übrig sei, in welchem meine von Ihnen angegriffene Stelle sehr unschuldig erscheine, daß Sie diesen Gesichtspunkt übersehen, daß Sie weiter keine Ursache haben diesen übersehenen Gesichtspunkt, nachdem Sie von mir darauf geführt worden, nicht für den zu halten, auf welchen ich hingearbeitet.

Nur eine solche Erklärung kann dem Verdachte Einhalt thun, den Sie, ehrwürdiger Mann, über meine Absichten verbreiten zu wollen scheinen. Nur nach einer solchen Erklärung darf ich auf das wieder begierig sein, was Ihnen ferner gegen mich zu erinnern gefallen möchte. Ohne eine solche Erklärung aber, ehrwürdiger Mann, muß ich Sie schreiben lassen, so wie ich Sie predigen lasse.

Das Absagungsschreiben.

Mein Herr Pastor!

Mit vorstehenden friedlichen Blättern glaubte ich von Ihnen abzukommen, und schon freute ich mich in Gedanken auf den „freiwilligen Beitrag,“ in welchem Ihre heilige Faust das christliche Panier wieder über mich schwenken würde.

Indeß aber entweder mich die Presse oder ich die Presse nicht genugsam fördern konnte, erhalte ich das 61.—63. Stück besagter Beiträge, und bin wie vernichtet!

Das hat der nemliche Mann geschrieben? Wie soll die Nachwelt, auf welche die „freiwilligen Beiträge“ doch ganz gewiß kommen werden, einen so plötzlichen Sprung von Weiß auf Schwarz sich erklären? Göze, wird die Nachwelt sagen, Göze wäre der Mann gewesen, der in einem Athem gegen einen und eben denselben Schriftsteller sauersüße Komplimente zwischen den Zähnen murmeln und aus vollem Halse laute Verleumdungen ausstoßen können? Er hätte zugleich die Katze und den Eber gespielt? die Katze, die um den heißen Brei geht, und den Eber, der blind auf den Spieß rennt? Das ist unglaublich! In dem 55. Stück ist sein Eifer noch so gemäßigt, noch so ganz anonymisch; er nennt weder Sack noch Esel, auf die sein Stecken zuschlägt, und auf einmal im 61. Stücke ist Lessing namentlich hinten und vorne, muß Lessing namentlich geknippen werden, so oft er den Krampf in seine orthodoxen Finger bekömmt? Dort will er das Wasser kaum regen, und hier Plumps! Das ist unbegreiflich! Nothwendig müssen also zwischen dem 55. und 61. Stücke dieser kostbaren Blätter, wie wir sie jetzt haben, alle diejenigen verloren gegangen sein, die uns dieses Plumps erklären würden.

So wird die Nachwelt sagen, Herr Pastor. Doch was kümmert uns die Nachwelt, Herr Pastor, die vielleicht auch so nicht sagen wird? Genug, Sie wissen selbst am besten, wie sehr sich die Nachwelt

irren würde; und ich berühre diese Saite bloß, um es bei der jetztlebenden Welt, versteht sich der Welt, die wir beide füllen, zu entschuldigen, falls auch mein Ton, den ich mir künftig mit dem Herrn Pastor Göze erlauben dürfte, ihr von dem allzuviel abzuweichen scheinen sollte, den ich noch bisher anzugeben für schicklicher gehalten.

Denn wahrlich, Herr Pastor, der zudringlichen Griffe, mit welchen Sie an mich setzen, werden allmählich zu viel! Erwarten Sie nicht, daß ich sie Ihnen alle vorrechne; es würde Sie kitzeln, wenn Sie sähen, daß ich alle gefühlt habe. Ich will Ihnen nur sagen, was daraus kommen wird.

Ich will schlechterdings von Ihnen nicht als der Mann verschrieen werden, der es mit der lutherischen Kirche weniger gut meint als Sie. Denn ich bin mir bewußt, daß ich es weit besser mit ihr meine als der, welcher uns jede zärtliche Empfindung für sein einträgliches Pastorat oder dergleichen lieber für heiligen Eifer um die Sache Gottes einschwatzen möchte.

Sie, Herr Pastor, Sie hätten den allergeringsten Funken lutherischen Geistes? Sie, der Sie auch nicht einmal Luthers Schulsystem zu übersehen im Stande sind? Sie, der Sie mit stillschweigendem Beifall von ungewaschenen, auch wohl treulosen Händen die Seite des lutherischen Gebäudes, die ein wenig gesunken war, weit über den Wasserpaß hinaus schrauben[1] lassen? Sie, der Sie den ehrlichen Mann, der freilich ungebeten, aber doch aufrichtig den Männern bei der Schraube zuruft: schraubt dort nicht weiter, damit das Gebäude hier nicht stürze! der Sie diesen ehrlichen Mann mit Steinen verfolgen?

Und warum? Weil dieser ehrliche Mann zugleich den schriftlich gegebenen Rath eines ungenannten Baumeisters, das Gebäude lieber ganz abzutragen — gebilligt? unterstützt? ausführen wollen? auszuführen angefangen? nicht doch! nur nicht unterschlagen zu dürfen geglaubt.

O sancta simplicitas[1]! Aber noch bin ich nicht da, Herr Pastor, wo der gute Mann, der dieses ausrief, nur noch dieses ausrufen konnte. Erst soll uns hören, erst soll über uns urtheilen, wer hören und urtheilen kann und will!

O daß er es könnte, er, den ich am liebsten zu meinem Richter haben möchte! Luther, du! Großer, verkannter Mann! Und von niemanden mehr verkannt, als von den kurzsichtigen Starrköpfen, die, deine Pantoffeln in der Hand, den von dir gebahnten Weg schreiend aber gleichgültig daher schlendern! Du hast uns von dem Joche der Tradition erlöst; wer erlöst uns von dem unerträglichern Joche des Buchstabens! Wer bringt uns endlich ein Christenthum, wie du es jetzt lehren würdest, wie es Christus selbst lehren würde! Wer —

Aber ich vergesse mich, und würde noch mehr Sie vergessen, Herr Pastor, wenn ich auf eine dergleichen Äußerung Ihnen vertraulich zuspräche: Herr Pastor, bis dahin, was weder Sie noch ich erleben werden, bis dahin, was aber gewiß kömmt, gewiß! gewiß! wäre es nicht besser, unsersgleichen schwiegen? unsersgleichen verhielten sich nur ganz leidend? Was einer von uns zurück halten will, möchte der andere übereilen, so daß der eine mehr die Absichten des andern beförderte als seine eigenen. Wie wäre es, Herr Pastor, wenn wir den Strauß, den ich noch mit Ihnen auszufechten habe, den ersten und letzten sein ließen? Ich bin bereit kein Wort weiter mit Ihnen zu verlieren, als was ich schon verloren habe.

Denn nein, das werden Sie nicht wollen. Göze hat noch keinem seiner Gegner[2] das letzte Wort gelassen, ob er sich gleich immer das erste genommen. Er wird, was ich zu meiner Vertheidigung sagen müssen, als Angriff betrachten. Denn der Tummelplatz des seligen Ziegra[3] muß ihm nicht vergebens nun ganz angestorben sein.

Ich beklage; denn sehen Sie, Herr Pastor, es wird mir unmöglich sein, nicht gegen Ihren Stachel zu lecken, und die Furchen,

fürchte ich, die Sie auf dem Acker Gottes mich mit aller Gewalt wollen ziehen lassen, werden immer krümmer und krümmer werden.

Nicht zwar, daß ich Ihnen jede hämische Anspielung, jeden wenn Gott will giftigen Biß, jeden komischen Ausbruch Ihres tragischen Mitleids, jeden knirschenden Seufzer, der es beseufzet nur ein Seufzer zu sein, jede pflichtschuldige Pastoralverhetzung der weltlichen Obrigkeit, womit Sie gegen mich von nun an ihre freiwilligen Beiträge spicken und würzen werden, aufmutzen oder, wenn ich auch könnte, verwehren wollte. So unbillig bin ich nicht, daß ich von einem Vogel in der Welt eine einzige andere Feder verlangen sollte als er hat. Auch haben dieserlei Pharmaka[1] ihren Kredit längst verloren.

Sondern nur eines werde ich nicht aushalten können: Ihren Stolz nicht, der einem jeden Vernunft und Gelehrsamkeit abspricht, welcher Vernunft und Gelehrsamkeit anders braucht als Sie. Besonders wird alle meine Galle rege werden, wenn Sie meinen Ungenannten, den Sie nur noch aus unzusammenhängenden Bruchstücken kennen, so schülerhaft und bubenmäßig zu behandeln fortfahren. Denn Mann gegen Mann, nicht Sache gegen Sache zu schätzen, so war dieser Ungenannte des Gewichts, daß in aller Art von Gelehrsamkeit sieben Göze nicht ein Siebentheil von ihm aufzuwägen vermögend sind. Das glauben Sie mir indeß, Herr Pastor, auf mein Wort.

Und sonach meine ritterliche Absage nur kurz. „Schreiben „Sie, Herr Pastor, und lassen Sie schreiben, so viel das Zeug halten „will; ich schreibe auch. Wenn ich Ihnen in dem geringsten Dinge, „was mich oder meinen Ungenannten angeht, Recht lasse, wo Sie „nicht Recht haben, dann kann ich die Feder nicht mehr rühren."

2. Anti=Göze.

(Zweiter.)

1778.

Mein Herr Hauptpastor!

Ich erhielt Ihr Etwas Vorläufiges gegen meine — wenn es nicht Ihre erste Lüge ist — mittelbare und unmittelbare feindselige Angriffe auf unsere allerheiligste Religion [1] ꝛc. am Abend des Osterabends und hatte noch eben Zeit, den herrlichen Vorlauf zu kosten. Der soll mir auf das Fest schmecken! dachte ich. Und er hat mir geschmeckt. Gott gebe, daß mir der Nachlauf zu seiner Zeit auch so schmecken, auch so wohl bekommen mag!

Aber was das nun wieder ist! Der Herr Hauptpastor verweisen mir in Ihrem Etwas Vorläufigen, welches ich, der Geschmeidigkeit wegen, lieber das Vorläufige Etwas nennen will, mit so vielem Ernst und Nachdruck meine „Äquivoken" [2] und Wortspiele; und dennoch mache ich schon wieder ein so häßlich Ding, und äquivocire und wortspiele mit vorläufig und Vorlauf.

Doch lieber vergeben Sie mir immer, Herr Hauptpastor, eine Schwachheit, die mir zur andern Natur geworden ist. Jeder Mensch hat seinen eigenen Stil [3] so wie seine eigene Nase, und es ist weder artig noch christlich einen ehrlichen Mann mit seiner Nase zum besten haben, wenn sie auch noch so sonderbar ist. Was kann ich dafür, daß ich nun einmal keinen andern Stil habe? Daß ich ihn nicht erkünstle, bin ich mir bewußt. Auch bin ich mir bewußt, daß er gerade dann die ungewöhnlichsten Cascaden zu machen geneigt ist, wenn ich der Sache am reifsten nachgedacht habe. Er spielt mit der Materie oft um so muthwilliger, je mehr ich erst durch kaltes Nachdenken derselben mächtig zu werden gesucht habe.

Es kömmt wenig darauf an, wie wir schreiben, aber viel, wie

wir denken. Und Sie wollen doch wohl nicht behaupten, daß unter verblümten, bilderreichen Worten nothwendig ein schwanker, schiefer Sinn liegen muß? daß niemand richtig und bestimmt denken kann als wer sich des eigentlichsten, gemeinsten, plattesten Ausdruckes bedient? daß den kalten, symbolischen Ideen auf irgend eine Art etwas von der Wärme und dem Leben natürlicher Zeichen zu geben suchen der Wahrheit schlechterdings schade?

Wie lächerlich, die Tiefe einer Wunde nicht dem scharfen, sondern dem blanken Schwerte zuschreiben! Wie lächerlich also auch, die Überlegenheit, welche die Wahrheit einem Gegner über uns gibt, einem blendenden Stile desselben zuschreiben! Ich kenne keinen blendenden Stil, der seinen Glanz nicht von der Wahrheit mehr oder weniger entlehnt. Wahrheit allein gibt echten Glanz, und muß auch bei Spötterei und Posse wenigstens als Folie unterliegen.

Also von der, von der Wahrheit lassen Sie uns sprechen, und nicht vom Stil. Ich gebe den meinen aller Welt preis, und freilich mag ihn das Theater ein wenig verdorben haben. Ich kenne den Hauptfehler sehr wohl, der ihn von so manchen andern Stilen auszeichnen soll; und alles, was zu merklich auszeichnet, ist Fehler. Aber es fehlt nicht viel, daß ich nicht, wie Ovid [1], die Kunstrichter, die ihn von allen seinen Fehlern säubern wollten, gerade für diesen einzigen um Schonung anflehen möchte. Denn er ist nicht sein Fehler, er ist seine Erbsünde. Nemlich er verweilt sich bei seinen Metaphern, spinnt sie häufig zu Gleichnissen und malt gar zu gern mitunter eine in Allegorie aus, wodurch er sich nicht selten in allzuentfernte und leicht umzuformende tertia comparationis [2] verwickelt. Diesen Fehler mögen auch gar wohl meine dramatischen Arbeiten mit verstärkt haben; denn die Sorge für den Dialog gewöhnt uns auf jeden verblümten Ausdruck ein scharfes Auge zu haben, weil es wohl gewiß ist, daß in den wirklichen Gesprächen des Umganges, deren Lauf selten die Vernunft und fast immer die Einbildung steuert, die

mehresten Übergänge aus den Metaphern hergenommen werden, welche der eine oder der andere braucht. Diese Erscheinung allein, in der Nachahmung gehörig beobachtet, gibt dem Dialog Geschmeidigkeit und Wahrheit. Aber wie lange und genau muß man denn auch eine Metapher oft betrachten, ehe man den Strom in ihr entdeckt, der uns am besten weiter bringen kann! Und so wäre es ganz natürlich, daß das Theater eben nicht den besten prosaischen Schriftsteller bilde. Ich denke sogar, selbst Cicero, wenn er ein besserer Dialogist [1] gewesen wäre, würde in seinen übrigen in eins fortlaufenden Schriften so wunderbar nicht sein. In diesen bleibt die Richtung der Gedanken immer die nemliche, die sich in dem Dialog alle Augenblicke verändert. Jene erfordern einen gesetzten, immer gleichen Schritt, dieser verlangt mitunter Sprünge, und selten ist ein hoher Springer ein guter ebener Tänzer.

Aber, Herr Hauptpastor, das ist mein Stil, und mein Stil ist nicht meine Logik. Doch ja! Allerdings soll auch meine Logik sein, was mein Stil ist: eine Theaterlogik. So sagen Sie. Aber sagen Sie, was Sie wollen, die gute Logik ist immer die nemliche, man mag sie anwenden, worauf man will. Sogar die Art sie anzuwenden ist überall die nemliche. Wer Logik in einer Komödie zeigt, dem würde sie gewiß auch zu einer Predigt nicht entstehen, so wie der, dem sie in einer Predigt mangelt, nimmermehr mit ihrer Hilfe auch eine nur erträgliche Komödie zu Stande bringen würde, und wenn er der unerschöpflichste Spaßvogel unter der Sonne wäre. Glauben Sie, daß Pater Abraham [2] gute Komödien gemacht hätte? Gewiß nicht, denn seine Predigten sind allzu elend. Aber wer zweifelt wohl, daß Moliere und Shakespeare vortreffliche Predigten gemacht und gehalten hätten, wenn sie anstatt des Theaters die Kanzel hätten besteigen wollen?

Als Sie, Herr Hauptpastor, den guten Schlosser [3] wegen seiner Komödien so erbaulich verfolgten, fiel eine doppelte Frage vor. Die eine: darf ein Prediger Komödien machen? Hierauf antwortete ich:

warum nicht? wenn er kann. Die zweite: darf ein Komödienschreiber Predigten machen? Und darauf war meine Antwort: warum nicht? wenn er will.

Doch wozu alles dieses Geschwätz? Was gehen mich jetzt die Armseligkeiten des Stils und Theaters an, jetzt, da ein so schreckliches Halsgericht über mich verhangen wird? Da steht er, mein unbarmherziger Ankläger, und wiehert Blut und Verdammung; und ich einfältiger Tropf stehe bei ihm und lese ihm ruhig die Federn vom Kleide.

Ich muß, ich muß entbrennen, oder meine Gelassenheit selbst, meine Kälte selbst machen mich des Vorwurfs werth.

Wie, Herr Hauptpastor? Sie haben die Unverschämtheit, mir mittelbare und unmittelbare feindselige Angriffe auf die christliche Religion Schuld zu geben? Was hindert mich, in die Welt zu schreiben, daß alle die heterodoxen Dinge [1], die Sie jetzt an mir verdammen, ich ehedem aus Ihrem eigenen Munde gehört und gelernt habe? Was hindert mich? Eine Unwahrheit wäre der andern werth. Daß ich Ihre Stirn nicht habe, das allein hindert mich. Ich unterstehe mich nicht zu sagen, was ich nicht erweisen kann, und Sie, Sie thun alle sieben Tage, was Sie nur einen Tag in der Woche thun sollten. Sie schwatzen, verleumden und poltern; für Beweis und Eviction mag die Kanzel sorgen.

Und die einen so infamirenden Titel führt, was enthält diese Gözische Scharteke? Nichts enthält sie, als elende Recensionen, die in den „freiwilligen Beiträgen" schon stehen oder werth sind darin zu stehen. Doch ja, sie enthält auch einen zum drittenmale aufgewärmten Brei, den ich längst der Katze vorgesetzt habe. Und dennoch sollen und müssen sich des Herrn Hauptpastors liebe Kinder in Christo diesen beschnuffelten, beleckten Brei wieder in den Mund schmieren lassen.

Ist es von einem rechtschaffenen Gelehrten, ich will nicht sagen von einem Theologen, begreiflich, daß er unter einem

solchen Titel widerlegte Beschuldigungen nochmals in die Welt schickt, ohne auf ihre Widerlegung die geringste Rücksicht zu nehmen? „So hat er denn wohl von dieser Widerlegung nichts gewußt?“ O doch! Er weiß sehr wohl, daß sie vorhanden ist; er hat davon gehört, nur gelesen hat er sie noch nicht, und nach dem Feste wird es sich zeigen, ob er es für nöthig findet darauf zu antworten.

Und inzwischen, Herr Hauptpastor, inzwischen haben Sie dennoch die Grausamkeit Ihre Beschuldigungen zu wiederholen? in diesem geschärften Tone zu wiederholen? Also sind Sie allwissend? Also sind Sie untrüglich? Also kann schlechterdings in meiner Widerlegung nichts stehen, was mich in einem unschuldigern Lichte zeigte? was Sie einen Theil Ihrer Klage zurück zu nehmen bewegen könnte? Also wie Sie eine Sache einmal ansehen, so, vollkommen so sind Sie gewiß daß Sie dieselbe von nun an bis in Ewigkeit ansehen werden?

In diesem einzigen Zuge, Herr Hauptpastor, stehen Sie mir ganz da, wie Sie leiben und leben. Sie haben vor dem Feste nicht Zeit die Vertheidigung des Beklagten zu hören. Sie wiederholen die Anklage und schlagen seinen Namen getrost an Galgen. Nach dem Feste, nach dem Feste werden Sie schon sehen, ob auf seine Vertheidigung der Name wieder abzunehmen ist oder nicht!

Gegen einen solchen Mann wäre es möglich die geringste Achtung beizubehalten? Einem dritten, vielleicht. Aber nicht dem, nach dessen Kopfe diese Steine zielen. Gegen einen solchen Mann sollte es nicht hinwiderum erlaubt sein sich aller Arten von Waffen zu bedienen? Welche Waffen können meuchelmörderischer sein als sein Verfahren ist?

Gleichwohl, Herr Hauptpastor, befürchten Sie von mir nur nicht, daß ich die Grenzen der Widervergeltung überschreiten werde. Ich werde diese Grenzen noch lange nicht berühren, wenn ich von Ihnen auch noch so höhnend, auch noch so verachtend, auch noch so

wegwerfend schreibe. Sie können einen ungesitteten Gegner vielleicht an mir finden, aber sicherlich keinen unmoralischen.

Dieser Unterschied zwischen ungesittet und unmoralisch, der sehr wichtig ist, obgleich beide Wörter ihrer Abkunft nach vollkommen das nemliche bedeuten müßten, soll ewig unter uns bleiben. Nur Ihre unmoralische Art zu disputiren will ich in ihr möglichstes Licht zu setzen suchen, sollte es auch nicht anders als auf die ungesittetste Weise geschehen können.

Jetzt ist mein Bogen voll, und mehr als einen Bogen sollen Sie auf einmal von mir nicht erhalten. Es ist erlaubt Ihnen den Eimer faulen Wassers, in welchem Sie mich ersäufen wollen, tropfenweise auf den entblößten Scheitel fallen zu lassen.

V. Philosophische Gespräche.

1. Ernst und Falk.

Gespräche für Freimaurer[1].

1778.

Erstes Gespräch.

Ernst. Woran denkst du, Freund?

Falk. An nichts.

Ernst. Aber du bist so still.

Falk. Eben darum. Wer denkt, wenn er genießt? Und ich genieße des erquickenden Morgens.

Ernst. Du hast Recht; und du hättest mir meine Frage nur zurückgeben dürfen.

Falk. Wenn ich an etwas dächte, würde ich darüber sprechen. Nichts geht über das laut denken mit einem Freunde.

Ernst. Gewiß.

Falk. Hast du des schönen Morgens schon genug genossen, fällt dir etwas ein, so sprich du. Mir fällt nichts ein.

Ernst. Gut das! Mir fällt ein, daß ich dich schon längst um etwas fragen wollen.

Falk. So frage doch.

Ernst. Ist es wahr, Freund, daß du ein Freimaurer bist?

Falk. Die Frage ist eines, der keiner ist.

Ernst. Freilich! Aber antworte mir gerader zu. Bist du ein Freimaurer?

Falk. Ich glaube es zu sein.

Ernst. Die Antwort ist eines, der seiner Sache eben nicht gewiß ist.

Falk. O doch! Ich bin meiner Sache so ziemlich gewiß.

Ernst. Denn du wirst ja wohl wissen, ob und wann und wo und von wem du aufgenommen worden.

Falk. Das weiß ich allerdings; aber das würde so viel nicht sagen wollen.

Ernst. Nicht?

Falk. Wer nimmt nicht auf, und wer wird nicht aufgenommen!

Ernst. Erkläre dich.

Falk. Ich glaube ein Freimaurer zu sein, nicht so wohl weil ich von älteren Maurern in einer gesetzlichen Loge aufgenommen worden, sondern weil ich einsehe und erkenne, was und warum die Freimaurerei ist, wann und wo sie gewesen, wie und wodurch sie befördert oder gehindert wird.

Ernst. Und drückst dich gleichwohl so zweifelhaft aus: „ich glaube einer zu sein?"

Falk. Dieses Ausdrucks bin ich nun so gewohnt. Nicht zwar als ob ich Mangel an eigener Überzeugung hätte, sondern weil ich nicht gern mich jemanden gerade in den Weg stellen mag.

Ernst. Du antwortest mir als einem Fremden.

Falk. Fremder oder Freund!

Ernst. Du bist aufgenommen, du weißt alles —

Falk. Andere sind auch aufgenommen und glauben zu wissen.

Ernst. Könntest du denn aufgenommen sein ohne zu wissen, was du weißt?

Falk. Leider!

Ernst. Wie so?

Falk. Weil viele, welche aufnehmen, es selbst nicht wissen, die wenigen aber, die es wissen, es nicht sagen können.

Ernst. Und könntest du denn wissen, was du weißt, ohne aufgenommen zu sein?

Falk. Warum nicht? Die Freimaurerei ist nichts willkürliches, nichts entbehrliches, sondern etwas nothwendiges, das in dem Wesen des Menschen und der bürgerlichen Gesellschaft gegründet ist. Folglich muß man auch durch eigenes Nachdenken eben so wohl darauf verfallen können, als man durch Anleitung darauf geführt wird.

Ernst. Die Freimaurerei wäre nichts willkürliches? Hat sie nicht Worte und Zeichen und Gebräuche, welche alle anders sein könnten und folglich willkürlich sind?

Falk. Das hat sie. Aber diese Worte und diese Zeichen und diese Gebräuche sind nicht die Freimaurerei.

Ernst. Die Freimaurerei wäre nichts entbehrliches? Wie machten es denn die Menschen, als die Freimaurerei noch nicht war?

Falk. Die Freimaurerei war immer.

Ernst. Nun, was ist sie denn, diese nothwendige, diese unentbehrliche Freimaurerei?

Falk. Wie ich dir schon zu verstehen gegeben: etwas, das selbst die, die es wissen, nicht sagen können.

Ernst. Also ein Unding.

Falk. Übereile dich nicht.

Ernst. Wovon ich einen Begriff habe, das kann ich auch mit Worten ausdrücken.

Falk. Nicht immer, und oft wenigstens nicht so, daß andere durch die Worte vollkommen eben denselben Begriff bekommen, den ich dabei habe.

Ernst. Wenn nicht vollkommen eben denselben, doch einen etwanigen.

Falk. Der etwanige Begriff wäre hier unnütz oder gefährlich:

unnütz, wenn er nicht genug, und gefährlich, wenn er das geringste zu viel enthielte.

Ernst. Sonderbar! Da also selbst die Freimaurer, welche das Geheimniß ihres Ordens wissen, es nicht wörtlich mittheilen können, wie breiten sie denn gleichwohl ihren Orden aus?

Falk. Durch Thaten. Sie lassen gute Männer und Jünglinge, die sie ihres näheren Umgangs würdigen, ihre Thaten vermuthen, errathen, sehen, so weit sie zu sehen sind; diese finden Geschmack daran und thun ähnliche Thaten.

Ernst. Thaten? Thaten der Freimaurer? Ich kenne keine andere als ihre Reden und Lieder, die meistentheils schöner gedruckt als gedacht und gesagt sind.

Falk. Das haben sie mit mehreren Reden und Liedern gemein.

Ernst. Oder soll ich das für ihre Thaten nehmen, was sie in diesen Reden und Liedern von sich rühmen?

Falk. Wenn sie es nicht bloß von sich rühmen.

Ernst. Und was rühmen sie denn von sich? Lauter Dinge, die man von jedem guten Menschen, von jedem rechtschaffenen Bürger erwartet. Sie sind so freundschaftlich, so gutthätig, so gehorsam, so voller Vaterlandsliebe!

Falk. Ist denn das nichts?

Ernst. Nichts, um sich dadurch von andern Menschen auszusondern. Wer soll das nicht sein?

Falk. Soll!

Ernst. Wer hat dieses zu sein nicht auch außer der Freimaurerei Antrieb und Gelegenheit genug?

Falk. Aber doch in ihr und durch sie einen Antrieb mehr.

Ernst. Sage mir nichts von der Menge der Antriebe. Lieber einem einzigen Antriebe alle mögliche intensive Kraft gegeben! Die Menge solcher Antriebe ist wie die Menge der Räder in einer Maschine. Je mehr Räder, desto wandelbarer.

Falk. Ich kann dir das nicht widersprechen.

Ernst. Und was für einen Antrieb mehr! Der alle andere Antriebe verkleinert, verdächtig macht! sich selbst für den stärksten und besten ausgibt!

Falk. Freund, sei billig! Hyperbel, Quidproquo [1] jener schalen Reden und Lieder! Probewerk! Jüngerarbeit!

Ernst. Das will sagen: Bruder Redner ist ein Schwätzer.

Falk. Das will nur sagen: was Bruder Redner an den Freimaurern preist, das sind nun freilich ihre Thaten eben nicht. Denn Bruder Redner ist wenigstens kein Plauderer, und Thaten sprechen von selbst.

Ernst. Ja, nun merke ich, worauf du zielst. Wie konnten sie mir nicht gleich einfallen, diese Thaten, diese sprechenden Thaten. Fast möchte ich sie schreiende nennen. Nicht genug, daß sich die Freimaurer einer den andern unterstützen, auf das kräftigste unterstützen, denn das wäre nur die nothwendige Eigenschaft einer jeden Bande, was thun sie nicht für das gesammte Publikum eines jeden Staats, dessen Glieder sie sind!

Falk. Zum Exempel? damit ich doch höre, ob du auf der rechten Spur bist.

Ernst. Z. E. die Freimaurer in Stockholm. Haben sie nicht ein großes Findelhaus errichtet?

Falk. Wenn die Freimaurer in Stockholm sich nur auch bei einer andern Gelegenheit thätig erwiesen haben!

Ernst. Bei welcher andern?

Falk. Bei sonst andern, meine ich.

Ernst. Und die Freimaurer in Dresden, die arme junge Mädchen mit Arbeit beschäftigen, sie klöppeln und sticken lassen, damit das Findelhaus nur kleiner sein dürfe!

Falk. Ernst! Du weißt wohl, wann ich dich deines Namens erinnere.

Ernst. Ohne alle Glossen [2] dann. Und die Freimaurer in Braunschweig, die arme fähige Knaben im Zeichnen unterrichten lassen!

Falk. Warum nicht?

Ernst. Und die Freimaurer in Berlin, die das Basedowsche Philanthropin [1] unterstützen!

Falk. Was sagst du? Die Freimaurer? Das Philanthropin? unterstützen? Wer hat dir das aufgebunden?

Ernst. Die Zeitung hat es ausposaunt.

Falk. Die Zeitung! Da müßte ich Basedows eigenhändige Quittung sehen. Und müßte gewiß sein, daß die Quittung nicht an Freimaurer in Berlin, sondern an die Freimaurer gerichtet wäre.

Ernst. Was ist das? Billigst du denn Basedows Institut nicht?

Falk. Ich nicht? Wer kann es mehr billigen?

Ernst. So wirst du ihm ja diese Unterstützung nicht mißgönnen?

Falk. Mißgönnen? Wer kann ihm alles gute mehr gönnen als ich?

Ernst. Nun dann! Du wirst mir unbegreiflich.

Falk. Ich glaube wohl. Dazu habe ich Unrecht. Denn auch die Freimaurer können etwas thun, was sie nicht als Freimaurer thun.

Ernst. Und soll das von allen, auch ihren übrigen guten Thaten gelten?

Falk. Vielleicht! Vielleicht, daß alle die guten Thaten, die du mir da genannt hast, um mich eines scholastischen Ausdrucks der Kürze wegen zu bedienen, nur ihre Thaten ad extra [2] sind.

Ernst. Wie meinst du das?

Falk. Nur ihre Thaten, die dem Volke in die Augen fallen; nur Thaten, die sie bloß deßwegen thun, damit sie dem Volke in die Augen fallen sollen.

Ernst. Um Achtung und Duldung zu genießen?

Falk. Könnte wohl sein.

Ernst. Aber ihre wahren Thaten denn? Du schweigst?

Falk. Wenn ich dir nicht schon geantwortet hätte! Ihre wahren Thaten sind ihr Geheimniß.

Ernst. Ha! ha! Also auch nicht erklärbar durch Worte?

Falk. Nicht wohl! Nur so viel kann und darf ich dir sagen: die wahren Thaten der Freimaurer sind so groß, so weit aussehend, daß ganze Jahrhunderte vergehen können, ehe man sagen kann: das haben sie gethan! Gleichwohl haben sie alles gute gethan, was noch in der Welt ist, merke wohl in der Welt, und fahren fort, an alle dem guten zu arbeiten, was noch in der Welt werden wird, merke wohl in der Welt.

Ernst. O geh! Du hast mich zum besten.

Falk. Wahrlich nicht. Aber sieh! dort fliegt ein Schmetterling, den ich haben muß. Es ist der von der Wolfsmilchraupe. Geschwind sage ich dir nur noch: die wahren Thaten der Freimaurer zielen dahin, um größtentheils alles, was man gemeiniglich gute Thaten zu nennen pflegt, entbehrlich zu machen.

Ernst. Und sind doch auch gute Thaten?

Falk. Es kann keine bessere geben. Denke einen Augenblick darüber nach. Ich bin gleich wieder bei dir.

Ernst. Gute Thaten, welche darauf zielen, gute Thaten entbehrlich zu machen? Das ist ein Räthsel. Und über ein Räthsel denke ich nicht nach. Lieber lege ich mich indeß unter den Baum und sehe den Ameisen zu.

Zweites Gespräch.

Ernst. Nun? wo bleibst du denn? Und hast den Schmetterling doch nicht?

Falk. Er lockte mich von Strauch zu Strauch bis an den Bach. Auf einmal war er herüber.

Ernst. Ja, ja. Es gibt solche Locker.

Falk. Hast du nachgedacht?

Ernst. Über was? Über dein Räthsel? Ich werde ihn auch nicht fangen, den schönen Schmetterling! Darum soll er mir aber auch weiter keine Mühe machen. Einmal von der Freimaurerei mit dir gesprochen, und nie wieder. Denn ich sehe ja wohl, du bist wie sie alle.

Falk. Wie sie alle? Das sagen diese alle nicht.

Ernst. Nicht? So gibt es ja wohl auch Ketzer unter den Freimaurern? Und du wärest einer? Doch alle Ketzer haben mit den Rechtgläubigen immer noch etwas gemein. Und davon sprach ich.

Falk. Wovon sprachst du?

Ernst. Rechtgläubige oder ketzerische Freimaurer, sie alle spielen mit Worten und lassen sich fragen und antworten ohne zu antworten.

Falk. Meinst du? Nun wohl, so laß uns von etwas anderm reden. Denn einmal hast du mich aus dem behaglichen Zustande des stummen Staunens gerissen —

Ernst. Nichts ist leichter, als dich in diesen Zustand wieder zu versetzen. Laß dich nur hier bei mir nieder, und sieh!

Falk. Was denn?

Ernst. Das Leben und Weben auf und in und um diesen Ameisenhaufen. Welche Geschäftigkeit, und doch welche Ordnung! Alles trägt und schleppt und schiebt, und keines ist dem andern hinderlich. Sieh nur! sie helfen einander sogar.

Falk. Die Ameisen leben in Gesellschaft wie die Bienen.

Ernst. Und in einer noch wunderbarern Gesellschaft als die Bienen. Denn sie haben niemand unter sich, der sie zusammenhält und regiert.

Falk. Ordnung muß also doch auch ohne Regierung bestehen können.

Ernst. Wenn jedes einzelne sich selbst zu regieren weiß, warum nicht?

Falk. Ob es wohl auch einmal mit den Menschen dahin kommen wird?

Ernst. Wohl schwerlich.

Falk. Schade!

Ernst. Ja wohl.

Falk. Steh auf und laß uns gehen. Denn sie werden dich bekriechen, die Ameisen; und eben fällt auch mir etwas bei, was ich bei dieser Gelegenheit dich doch fragen muß. Ich kenne deine Gesinnungen darüber noch gar nicht.

Ernst. Worüber?

Falk. Über die bürgerliche Gesellschaft des Menschen überhaupt. Wofür hältst du sie?

Ernst. Für etwas sehr gutes.

Falk. Unstreitig. Aber hältst du sie für Zweck oder für Mittel?

Ernst. Ich verstehe dich nicht.

Falk. Glaubst du, daß die Menschen für die Staaten erschaffen werden? oder daß die Staaten für die Menschen sind?

Ernst. Jenes scheinen einige behaupten zu wollen. Dieses mag aber wohl das wahrere sein.

Falk. So denke ich auch; die Staaten vereinigen die Menschen, damit durch diese und in dieser Vereinigung jeder einzelne Mensch seinen Theil von Glückseligkeit desto besser und sicherer genießen könne. Das Totale der einzelnen Glückseligkeiten aller Glieder ist die Glückseligkeit des Staats. Außer dieser gibt es gar keine. Jede andere Glückseligkeit des Staats, bei welcher auch noch so wenig einzelne Glieder leiden und leiden müssen, ist Bemäntelung der Tyrannei, anderes nichts.

Ernst. Ich möchte das nicht so laut sagen.

Falk. Warum nicht?

Ernst. Eine Wahrheit, die jeder nach seiner eigenen Lage beurtheilt, kann leicht gemißbraucht werden.

Falk. Weißt du, Freund, daß du schon ein halber Freimaurer bist?

Ernst. Ich?

Falk. Du. Denn du erkennst ja schon Wahrheiten, die man besser verschweigt.

Ernst. Aber doch sagen könnte.

Falk. Der Weise kann nicht sagen, was er besser verschweigt.

Ernst. Nun, wie du willst! Laß uns auf die Freimaurer nicht wieder zurück kommen. Ich mag ja von ihnen weiter nichts wissen.

Falk. Verzeih! Du siehst wenigstens meine Bereitwilligkeit, dir mehr von ihnen zu sagen.

Ernst. Du spottest! Gut! das bürgerliche Leben des Menschen, alle Staatsverfassungen sind nichts als Mittel zur menschlichen Glückseligkeit. Was weiter?

Falk. Nichts als Mittel! Und Mittel menschlicher Erfindung, ob ich gleich nicht leugnen will, daß die Natur alles so eingerichtet, daß der Mensch sehr bald auf diese Erfindung gerathen müssen.

Ernst. Dieses hat denn auch wohl gemacht, daß einige die bürgerliche Gesellschaft für Zweck der Natur gehalten. Weil alles, unsere Leidenschaften und unsere Bedürfnisse, alles darauf führe, sei sie folglich das letzte, worauf die Natur gehe. So schloßen sie. Als ob die Natur nicht auch die Mittel zweckmäßig hervorbringen müssen! Als ob die Natur mehr die Glückseligkeit eines abgezogenen Begriffs, wie Staat, Vaterland und dergleichen sind, als die Glückseligkeit jedes wirklichen einzelnen Wesens zur Absicht gehabt hätte!

Falk. Sehr gut! Du kömmst mir auf dem rechten Wege entgegen. Denn nun sage mir, wenn die Staatsverfassungen Mittel, Mittel menschlicher Erfindungen sind, sollten sie allein von dem Schicksale menschlicher Mittel ausgenommen sein?

Ernst. Was nennst du Schicksale menschlicher Mittel?

Falk. Das, was unzertrennlich mit menschlichen Mitteln verbunden ist, was sie von göttlichen, unfehlbaren Mitteln unterscheidet.

Ernst. Was ist das?

Falk. Daß sie nicht unfehlbar sind. Daß sie ihrer Absicht nicht allein öfters nicht entsprechen, sondern auch wohl gerade das Gegentheil davon bewirken.

Ernst. Ein Beispiel, wenn dir eins einfällt.

Falk. So sind Schiffahrt und Schiffe Mittel in entlegene Länder zu kommen, und werden Ursache, daß viele Menschen nimmermehr dahin gelangen.

Ernst. Die nemlich Schiffbruch leiden und ersaufen. Nun glaube ich dich zu verstehen. Aber man weiß ja wohl, woher es kömmt, wenn so viele einzelne Menschen durch die Staatsverfassung an ihrer Glückseligkeit nichts gewinnen. Der Staatsverfassungen sind viele; eine ist also besser als die andere; manche ist sehr fehlerhaft, mit ihrer Absicht offenbar streitend; und die beste soll vielleicht noch erfunden werden.

Falk. Das ungerechnet, setze die beste Staatsverfassung, die sich nur denken läßt, schon erfunden; setze, daß alle Menschen in der ganzen Welt diese beste Staatsverfassung angenommen haben: meinst du nicht, daß auch dann noch, selbst aus dieser besten Staatsverfassung Dinge entspringen müssen, welche der menschlichen Glückseligkeit höchst nachtheilig sind, und wovon der Mensch in dem Stande der Natur schlechterdings nichts gewußt hätte?

Ernst. Ich meine, wenn dergleichen Dinge aus der besten Staatsverfassung entsprängen, daß es sodann die beste Staatsverfassung nicht wäre.

Falk. Und eine bessere möglich wäre? Nun, so nehme ich diese bessere als die beste an und frage das nemliche.

Ernst. Du scheinst mir hier bloß von vorne herein aus dem angenommenen Begriffe zu vernünfteln, daß jedes Mittel menschlicher

Erfindung, wofür du die Staatsverfassungen samt und sonders erklärst, nicht anders als mangelhaft sein könne.

Falk. Nicht bloß.

Ernst. Und es würde dir schwer werden, eins von jenen nachtheiligen Dingen zu nennen —

Falk. Die auch aus der besten Staatsverfassung nothwendig entspringen müssen? O zehne für eines.

Ernst. Nur eines erst.

Falk. Wir nehmen also die beste Staatsverfassung für erfunden an; wir nehmen an, daß alle Menschen in der Welt in dieser besten Staatsverfassung leben: würden deßwegen alle Menschen in der Welt nur einen Staat ausmachen?

Ernst. Wohl schwerlich. Ein so ungeheurer Staat würde keiner Verwaltung fähig sein. Er müßte sich also in mehrere kleine Staaten vertheilen, die alle nach den nemlichen Gesetzen verwaltet würden.

Falk. Das ist, die Menschen würden auch dann noch Deutsche und Franzosen, Holländer und Spanier, Russen und Schweden sein, oder wie sie sonst heißen würden.

Ernst. Ganz gewiß!

Falk. Nun da haben wir ja schon eines. Denn nicht wahr, jeder dieser kleinern Staaten hätte sein eigenes Interesse, und jedes Glied derselben hätte das Interesse seines Staats?

Ernst. Wie anders?

Falk. Diese verschiedenen Interessen würden öfters in Collision kommen, so wie jetzt, und zwei Glieder aus zwei verschiedenen Staaten würden einander eben so wenig mit unbefangenem Gemüth begegnen können, als jetzt ein Deutscher einem Franzosen, ein Franzose einem Engländer begegnet.

Ernst. Sehr wahrscheinlich.

Falk. Das ist, wenn jetzt ein Deutscher einem Franzosen, ein Franzose einem Engländer oder umgekehrt begegnet, so begegnet

nicht mehr ein bloßer Mensch einem bloßen Menschen, die vermöge ihrer gleichen Natur gegen einander angezogen werden, sondern ein solcher Mensch begegnet einem solchen Menschen, die ihrer verschiedenen Tendenz sich bewußt sind, welches sie gegen einander kalt, zurückhaltend, mißtrauisch macht, noch ehe sie für ihre einzelne Person das geringste mit einander zu schaffen und zu theilen haben.

Ernst. Das ist leider wahr.

Falk. Nun so ist es denn auch wahr, daß das Mittel, welches die Menschen vereinigt, um sie durch diese Vereinigung ihres Glückes zu versichern, die Menschen zugleich trennt.

Ernst. Wenn du es so verstehst.

Falk. Tritt einen Schritt weiter. Viele von den kleinern Staaten würden ein ganz verschiedenes Klima, folglich ganz verschiedene Bedürfnisse und Befriedigungen, folglich ganz verschiedene Gewohnheiten und Sitten, folglich ganz verschiedene Sittenlehren, folglich ganz verschiedene Religionen haben. Meinst du nicht?

Ernst. Das ist ein gewaltiger Schritt!

Falk. Die Menschen würden auch dann noch Juden und Christen und Türken und dergleichen sein.

Ernst. Ich getraue mir nicht nein zu sagen.

Falk. Würden sie das, so würden sie auch, sie möchten heißen wie sie wollten, sich unter einander nicht anders verhalten, als sich unsere Christen und Juden und Türken von jeher unter einander verhalten haben. Nicht als bloße Menschen gegen bloße Menschen, sondern als solche Menschen gegen solche Menschen, die sich einen gewissen geistigen Vorzug streitig machen und darauf Rechte gründen, die dem natürlichen Menschen nimmermehr einfallen könnten.

Ernst. Das ist sehr traurig, aber leider doch sehr vermuthlich.

Falk. Nur vermuthlich?

Ernst. Denn allenfalls dächte ich doch, so wie du angenommen hast, daß alle Staaten einerlei Verfassung hätten, daß sie auch wohl alle einerlei Religion haben könnten. Ja ich begreife nicht,

wie einerlei Staatsverfassung ohne einerlei Religion auch nur möglich ist.

Falk. Ich eben so wenig. Auch nahm ich jenes nur an, um deine Ausflucht abzuschneiden. Eines ist zuverläßig eben so unmöglich als das andere. Ein Staat, mehrere Staaten. Mehrere Staaten, mehrere Staatsverfassungen. Mehrere Staatsverfassungen, mehrere Religionen.

Ernst. Ja, ja, so scheint es.

Falk. So ist es. Nun sieh da das zweite Unheil, welches die bürgerliche Gesellschaft ganz ihrer Absicht entgegen verursacht. Sie kann die Menschen nicht vereinigen, ohne sie zu trennen, nicht trennen, ohne Klüfte zwischen ihnen zu befestigen, ohne Scheidemauern durch sie hin zu ziehen.

Ernst. Und wie schrecklich diese Klüfte sind! wie unübersteiglich oft diese Scheidemauern!

Falk. Laß mich noch das dritte hinzufügen. Nicht genug, daß die bürgerliche Gesellschaft die Menschen in verschiedene Religionen theilt und trennt (diese Trennung in wenige große Theile, deren jeder für sich ein Ganzes wäre, wäre doch immer noch besser, als gar kein Ganzes), nein, die bürgerliche Gesellschaft setzt ihre Trennung auch in jedem dieser Theile gleichsam bis ins Unendliche fort.

Ernst. Wie so?

Falk. Oder meinst du, daß ein Staat sich ohne Verschiedenheit von Ständen denken läßt? Er sei gut oder schlecht, der Vollkommenheit mehr oder weniger nahe, unmöglich können alle Glieder desselben unter sich das nemliche Verhältniß haben. Wenn sie auch alle an der Gesetzgebung Antheil haben, so können sie doch nicht gleichen Antheil haben, wenigstens nicht gleich unmittelbaren Antheil. Es wird also vornehmere und geringere Glieder geben. Wenn anfangs auch alle Besitzungen des Staats unter sie gleich vertheilt worden, so kann diese gleiche Vertheilung doch keine zwei

Menschenalter bestehen. Einer wird sein Eigenthum besser zu nutzen wissen als der andere. Einer wird sein schlechter genutztes Eigenthum gleichwohl unter mehrere Nachkommen zu vertheilen haben als der andere. Es wird also reichere und ärmere Glieder geben.

Ernst. Das versteht sich.

Falk. Nun überlege, wie viel Übel es in der Welt wohl gibt, das in dieser Verschiedenheit der Stände seinen Grund nicht hat.

Ernst. Wenn ich dir doch widersprechen könnte! Aber was hatte ich für Ursache, dir überhaupt zu widersprechen? Nun ja! die Menschen sind nur durch Trennung zu vereinigen! nur durch unaufhörliche Trennung in Vereinigung zu erhalten! Das ist nun einmal so. Das kann nun nicht anders sein.

Falk. Das sage ich eben.

Ernst. Also was willst du damit? Mir das bürgerliche Leben dadurch verleiden? mich wünschen machen, daß den Menschen der Gedanke sich in Staaten zu vereinigen nie möge gekommen sein?

Falk. Verkennst du mich so weit? Wenn die bürgerliche Gesellschaft auch nur das Gute hätte, daß allein in ihr die menschliche Vernunft angebauet werden kann, ich würde sie auch bei weit größern Übeln noch segnen.

Ernst. Wer des Feuers genießen will, sagt das Sprichwort, muß sich den Rauch gefallen lassen.

Falk. Allerdings! Aber weil der Rauch bei dem Feuer unvermeidlich ist, durfte man darum keinen Rauchfang erfinden? Und der den Rauchfang erfand, war der darum ein Feind des Feuers? Sieh, dahin wollte ich.

Ernst. Wohin? Ich verstehe dich nicht.

Falk. Das Gleichniß war doch sehr passend. Wenn die Menschen nicht anders in Staaten vereinigt werden konnten als durch jene Trennungen, werden sie darum gut, jene Trennungen?

Ernst. Das wohl nicht.

Falk. Werden sie darum heilig, jene Trennungen?

Ernst. Wie heilig?

Falk. Daß es verboten sein sollte, Hand an sie zu legen?

Ernst. In Absicht?

Falk. In Absicht, sie nicht größer einreißen zu lassen als die Nothwendigkeit erfordert, in Absicht, ihre Folgen so unschädlich zu machen als möglich.

Ernst. Wie könnte das verboten sein?

Falk. Aber geboten kann es doch auch nicht sein, durch bürgerliche Gesetze nicht geboten! Denn bürgerliche Gesetze erstrecken sich nie über die Grenzen ihres Staats. Und dieses würde nun gerade außer den Grenzen aller und jeder Staaten liegen. Folglich kann es nur ein Opus supererogatum[1] sein, und es wäre bloß zu wünschen, daß sich die weisesten und besten eines jeden Staats diesem Operi supererogato freiwillig unterzögen.

Ernst. Bloß zu wünschen, aber recht sehr zu wünschen.

Falk. Ich dächte. Recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die über die Vorurtheile der Völkerschaft hinweg wären, und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu sein aufhört.

Ernst. Recht sehr zu wünschen.

Falk. Recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die dem Vorurtheile ihrer angeborenen Religion nicht unterlägen, nicht glaubten, daß alles nothwendig gut und wahr sein müsse, was sie für gut und wahr erkennen.

Ernst. Recht sehr zu wünschen.

Falk. Recht sehr zu wünschen, daß es in dem Staate Männer geben möchte, welche bürgerliche Hoheit nicht blendet und bürgerliche Geringfügigkeit nicht ekelt, in deren Gesellschaft der Hohe sich gern herabläßt und der Geringe sich dreist erhebt.

Ernst. Recht sehr zu wünschen.

Falk. Und wenn er erfüllt wäre, dieser Wunsch?

Ernst. Erfüllt? Es wird freilich hier und da, dann und wann einen solchen Mann geben.

Falk. Nicht bloß hier und da, nicht bloß dann und wann.

Ernst. Zu gewissen Zeiten, in gewissen Ländern auch mehrere.

Falk. Wie, wenn es dergleichen Männer jetzt überall gäbe? zu allen Zeiten nun ferner geben müßte?

Ernst. Wollte Gott!

Falk. Und diese Männer nicht in einer unwirksamen Zerstreuung lebten? nicht immer in einer unsichtbaren Kirche?

Ernst. Schöner Traum!

Falk. Daß ich es kurz mache, und diese Männer die Freimaurer wären?

Ernst. Was sagst du?

Falk. Wie, wenn es die Freimaurer wären, die sich **mit** zu ihrem Geschäfte gemacht hätten, jene Trennungen, wodurch die Menschen einander so fremd werden, so eng als möglich wieder zusammen zu ziehen?

Ernst. Die Freimaurer?

Falk. Ich sage: **mit** zu ihrem Geschäfte.

Ernst. Die Freimaurer?

Falk. Ah! verzeih! ich hatt es schon wieder vergessen, daß du von den Freimaurern weiter nichts hören willst. Dort winkt man uns eben zum Frühstücke. Komm!

Ernst. Nicht doch! Noch einen Augenblick! Die Freimaurer, sagst du —

Falk. Das Gespräch brachte mich wider Willen auf sie zurück. Verzeih! Komm! Dort in der größern Gesellschaft werden wir bald Stoff zu einer tauglichern Unterredung finden. Komm!

Drittes Gespräch.

Ernst. Du bist mir den ganzen Tag im Gedränge der Gesellschaft ausgewichen. Aber ich verfolge dich in dein Schlafzimmer.

Falk. Hast du mir so etwas wichtiges zu sagen? Der bloßen Unterhaltung bin ich auf heute müde.

Ernst. Du spottest meiner Neugierde.

Falk. Deiner Neugierde?

Ernst. Die du diesen Morgen so meisterhaft zu erregen wußtest.

Falk. Wovon sprachen wir diesen Morgen?

Ernst. Von den Freimaurern.

Falk. Nun? Ich habe dir im Rausche des Pyrmonter doch nicht das Geheimniß verrathen?

Ernst. Das man, wie du sagst, gar nicht verrathen kann.

Falk. Nun freilich, das beruhigt mich wieder.

Ernst. Aber du hast mir doch über die Freimaurer etwas gesagt, das mir unerwartet war, das mir auffiel, das mich denken machte.

Falk. Und was war das?

Ernst. O quäle mich nicht! Du erinnerst dich dessen gewiß.

Falk. Ja, es fällt mir nach und nach wieder ein. Und das war es, was dich den ganzen langen Tag unter deinen Freunden und Freundinnen so abwesend machte?

Ernst. Das war es! Und ich kann nicht einschlafen, wenn du mir wenigstens nicht noch eine Frage beantwortest.

Falk. Nachdem die Frage sein wird.

Ernst. Woher kannst du mir aber beweisen, wenigstens nur wahrscheinlich machen, daß die Freimaurer wirklich jene großen und würdigen Absichten haben?

Falk. Habe ich dir von ihren Absichten gesprochen? Ich wüßte nicht. Sondern da du dir gar keinen Begriff von den wahren Thaten der Freimaurer machen konntest, habe ich dich bloß auf einen

Punkt aufmerksam machen wollen, wo noch so vieles geschehen kann, wovon sich unsere staatsklugen Köpfe gar nichts träumen lassen. Vielleicht daß die Freimaurer da herum arbeiten. Vielleicht! da herum! Nur um dir dein Vorurtheil zu benehmen, daß alle baubedürftige Plätze schon ausgefunden und besetzt, alle nöthige Arbeiten schon unter die erforderlichen Hände vertheilt wären.

Ernst. Wende dich jetzt, wie du willst. Genug, ich denke mir nun aus deinen Reden die Freimaurer als Leute, die es freiwillig über sich genommen haben, den unvermeidlichen Übeln des Staats entgegen zu arbeiten.

Falk. Dieser Begriff kann den Freimaurern wenigstens keine Schande machen. Bleib dabei! Nur fasse ihn recht. Menge nichts hinein, was nicht hinein gehört. Den unvermeidlichen Übeln des Staats! Nicht dieses und jenes Staats. Nicht den unvermeidlichen Übeln, welche, eine gewisse Staatsverfassung einmal angenommen, aus dieser angenommenen Staatsverfassung nun nothwendig folgen. Mit diesen gibt sich der Freimaurer niemals ab, wenigstens nicht als Freimaurer. Die Linderung und Heilung dieser überläßt er dem Bürger, der sich nach seiner Einsicht, nach seinem Muthe auf seine Gefahr damit befassen mag. Übel ganz anderer Art, ganz höherer Art sind der Gegenstand seiner Wirksamkeit.

Ernst. Ich habe das sehr wohl begriffen. Nicht Übel, welche den mißvergnügten Bürger machen, sondern Übel, ohne welche auch der glücklichste Bürger nicht sein kann.

Falk. Recht! Diesen entgegen — wie sagtest du? — entgegen zu arbeiten?

Ernst. Ja!

Falk. Das Wort sagt ein wenig viel. Entgegen arbeiten! Um sie völlig zu heben? Das kann nicht sein. Denn man würde den Staat selbst mit ihnen zugleich vernichten. Sie müssen nicht einmal denen miteins merklich gemacht werden, die noch gar keine

Empfindung davon haben. Höchstens diese Empfindung in dem Menschen von weiten veranlassen, ihr Aufkeimen begünstigen, ihre Pflanzen versetzen, begäten, beblatten kann hier entgegenarbeiten heißen. Begreifst du nun, warum ich sagte, ob die Freimaurer schon immer thätig wären, daß Jahrhunderte dennoch vergehen könnten, ohne daß sich sagen lasse: das haben sie gethan?

Ernst. Und verstehe auch nun den zweiten Zug des Räthsels: gute Thaten, welche gute Thaten entbehrlich machen sollen.

Falk. Wohl! Nun geh, und studire jene Übel und lerne sie alle kennen und wäge alle ihre Einflüsse gegen einander ab und sei versichert, daß dir dieses Studium Dinge aufschließen wird, die in Tagen der Schwermuth die niederschlagendsten, unauflöslichsten Einwürfe wider Vorsehung und Tugend zu sein scheinen. Dieser Aufschluß, diese Erleuchtung wird dich ruhig und glücklich machen, auch ohne Freimaurer zu h e i ß e n.

Ernst. Du legst auf dieses h e i ß e n so viel Nachdruck.

Falk. Weil man etwas sein kann, ohne es zu heißen.

Ernst. Gut das! ich verstehe; aber auf meine Frage wieder zu kommen, die ich nur ein wenig anders einkleiden muß. Da ich sie doch nun kenne, die Übel, gegen welche die Freimaurerei angeht —

Falk. Du kennst sie?

Ernst. Hast du mir sie nicht selbst genannt?

Falk. Ich habe dir einige zur Probe namhaft gemacht. Nur einige von denen, die auch dem kurzsichtigsten Auge einleuchten, nur einige von den unstreitigsten, weit umfassendsten. Aber wie viele sind nicht noch übrig, die, ob sie schon nicht so einleuchten, nicht so unstreitig sind, nicht so viel umfassen, dennoch nicht weniger gewiß, nicht weniger nothwendig sind!

Ernst. So laß mich meine Frage denn bloß auf diejenigen Stücke einschränken, die du mir selbst namhaft gemacht hast. Wie beweisest du mir auch nur von diesen Stücken, daß die Frei-

maurer wirklich ihr Absehen darauf haben? Du schweigst? Du sinnst nach?

Falk. Wahrlich nicht dem, was ich auf diese Frage zu antworten hätte! Aber ich weiß nicht, was ich mir für Ursachen denken soll, warum du mir diese Frage thust.

Ernst. Und du willst mir meine Frage beantworten, wenn ich dir die Ursachen derselben sage?

Falk. Das verspreche ich dir.

Ernst. Ich kenne und fürchte deinen Scharfsinn.

Falk. Meinen Scharfsinn?

Ernst. Ich fürchte, du verkaufst mir deine Speculation für Thatsache.

Falk. Sehr verbunden!

Ernst. Beleidigt dich das?

Falk. Vielmehr muß ich dir danken, daß du Scharfsinn nennst, was du ganz anders hättest benennen können.

Ernst. Gewiß nicht. Sondern ich weiß, wie leicht der Scharfsinnige sich selbst betrügt, wie leicht er andern Leuten Plane und Absichten leiht und unterlegt, an die sie nie gedacht haben.

Falk. Aber woraus schließt man auf der Leute Plane und Absichten? Aus ihren einzelnen Handlungen doch wohl?

Ernst. Woraus sonst? Und hier bin ich wieder bei meiner Frage. Aus welchen einzelnen unstreitigen Handlungen der Freimaurer ist abzunehmen, daß es auch nur *mit* ihr Zweck ist, jene von mir benannte Trennung, welche Staat und Staaten unter den Menschen nothwendig machen müssen, durch sich und in sich wieder zu vereinigen?

Falk. Und zwar ohne Nachtheil dieses Staats und dieser Staaten.

Ernst. Desto besser! Es brauchen auch vielleicht nicht Handlungen zu sein, woraus jenes abzunehmen. Wenn es nur gewisse Eigenthümlichkeiten, Besonderheiten sind, die dahin leiten oder

daraus entspringen. Von dergleichen müßtest du sogar in deiner Speculation ausgegangen sein, gesetzt, daß dein System nur Hypothese wäre.

Falk. Dein Mißtrauen äußert sich noch. Aber ich hoffe, es soll sich verlieren, wenn ich dir ein Grundgesetz der Freimaurer zu Gemüthe führe.

Ernst. Und welches?

Falk. Aus welchem sie nie ein Geheimniß gemacht haben, nach welchem sie immer vor den Augen der ganzen Welt gehandelt haben.

Ernst. Das ist?

Falk. Das ist, jeden würdigen Mann von gehöriger Anlage ohne Unterschied des Vaterlandes, ohne Unterschied der Religion, ohne Unterschied seines bürgerlichen Standes in ihren Orden aufzunehmen.

Ernst. Wahrhaftig!

Falk. Freilich scheint dieses Grundgesetz dergleichen Männer, die über jene Trennungen hinweg sind, vielmehr bereits voraus zu setzen, als die Absicht zu haben sie zu bilden. Allein das Nitrum muß ja wohl in der Luft sein, ehe es sich als Salpeter an den Wänden anlegt.

Ernst. O ja!

Falk. Und warum sollten die Freimaurer sich nicht hier einer gewöhnlichen List haben bedienen dürfen, daß man einen Theil seiner geheimen Absichten ganz offenbar treibt, um den Argwohn irre zu führen, der immer ganz etwas anders vermuthet als er sieht?

Ernst. Warum nicht?

Falk. Warum sollte der Künstler, der Silber machen kann, nicht mit altem Bruchsilber handeln, damit man so weniger argwohne, daß er es machen kann?

Ernst. Warum nicht?

Falk. Ernst! Hörst du mich? Du antwortest im Traume, glaub ich.

Ernst. Nein, Freund! Aber ich habe genug, genug auf diese Nacht. Morgen mit dem frühsten kehre ich wieder nach der Stadt.

Falk. Schon? Und warum so bald?

Ernst. Du kennst mich und fragst? Wie lange dauert deine Brunnenkur noch?

Falk. Ich habe sie vorgestern erst angefangen.

Ernst. So sehe ich dich vor dem Ende derselben noch wieder. Lebe wohl! gute Nacht!

Falk. Gute Nacht! lebe wohl!

Zur Nachricht.

Der Funke hatte gezündet; Ernst gieng und ward Freimaurer.

---

2. Das Testament Johannis.

Ein Gespräch.

1777.

Er und Ich.

Er. Sie waren sehr fix mit diesem Bogen [1]; aber man sieht es diesem Bogen auch an.

Ich. So?

Er. Sie pflegen sonst deutlicher zu schreiben.

Ich. Die größte Deutlichkeit war mir immer die größte Schönheit.

Er. Aber ich sehe, Sie lassen sich auch fortreißen. Sie fangen auch an zu glauben, nur immer auf Umstände anspielen, die unter

hundert Lesern nicht einem bekannt sind, die Ihnen selbst vielleicht nur erst seit gestern oder ehegestern bekannt geworden —

Ich. Zum Exempel?

Er. Lasse gelehrt.

Ich. Zum Exempel?

Er. Ihr Räthsel, womit Sie schließen. Ihr Testament Johannis. Ich habe meinen Grabius und Fabricius[1] vergebens darnach durchblättert.

Ich. Muß denn auch alles ein Buch sein?

Er. Es ist kein Buch, dieses Testament Johannis? Nun, was ist es denn?

Ich. Der letzte Wille Johannis, die letzten merkwürdigen, einmal über das andere wiederholten Worte des sterbenden Johannes. Die können ja auch ein Testament heißen? Nicht?

Er. Können freilich. Aber so bin ich schon weniger darauf neugierig. Indeß doch: wie lauten sie denn? Ich bin in dem Abdias[2] oder wo sie sonst stehen mögen nicht eben sehr belesen.

Ich. Bei einem minder verdächtigen Schriftsteller stehen sie nun doch. Hieronymus[3] hat sie uns aufbehalten in seinem Commentar über den Paulinischen Brief an die Galater. Da schlagen Sie nur nach. Ich denke kaum, daß sie Ihnen gefallen werden.

Er. Wer weiß? Sagen Sie doch nur.

Ich. Aus dem Kopfe? Mit den Umständen, die mir jetzt erinnerlich sind oder wahrscheinlich dünken?

Er. Warum nicht?

Ich. Johannes, der gute Johannes, der sich von seiner Gemeinde, die er in Ephesus einmal gesammelt hatte, nie wieder trennen wollte, dem diese eine Gemeinde ein genugsam großer Schauplatz seiner lehrreichen Wunder und wunderthätigen Lehre war, Johannes war nun alt und so alt —

Er. Daß die fromme Einfalt glaubte, er werde nie sterben.

Ich. Da ihn doch jeder von Tag zu Tag immer mehr und mehr sterben sah.

Er. Der Aberglaube traut den Sinnen bald zu viel, bald zu wenig. Selbst da, als Johannes schon gestorben war, hielt noch der Aberglaube dafür, daß Johannes nicht sterben könne, daß er schlafe, nicht todt sei.

Ich. Wie nahe der Aberglaube oft der Wahrheit tritt!

Er. Erzählen Sie nur weiter. Ich mag Sie nicht dem Aberglauben das Wort sprechen hören.

Ich. So zaudernd eilig, als ein Freund sich aus den Armen eines Freundes windet, um in die Umarmungen seiner Freundin zu eilen, trennte sich allmählich sichtbar Johannes reine Seele von dem eben so reinen, aber verfallenen Körper. Bald konnten ihn seine Jünger auch nicht einmal zur Kirche mehr tragen. Und doch versäumte Johannes auch keine Collecte gern, ließ keine Collecte gern zu Ende gehen ohne seine Anrede an die Gemeinde, welche ihr tägliches Brot lieber entbehrt hätte als diese Anrede.

Er. Die öfters nicht sehr studirt mag gewesen sein.

Ich. Lieben Sie das Studirte?

Er. Nachdem es ist.

Ich. Ganz gewiß war Johannes Anrede das nie. Denn sie kam immer ganz aus dem Herzen. Denn sie war immer einfältig und kurz, und wurde immer von Tag zu Tag einfältiger und kürzer, bis er sie endlich gar auf die Worte einzog —

Er. Auf welche?

Ich. „Kinderchen, liebt euch!"

Er. Wenig und gut.

Ich. Meinen Sie wirklich? Aber man wird des Guten und auch des Besten, wenn es alltäglich zu sein beginnt, so bald satt! In der ersten Collecte, in welcher Johannes nicht mehr sagen konnte, als „Kinderchen, liebt euch!" gefiel dieses „Kinderchen, liebt euch!" ungemein. Es gefiel auch noch in der zweiten, in der

dritten, in der vierten Collecte; denn es hieß, der alte schwache Mann kann nicht mehr sagen. Nur als der alte Mann noch dann und wann wieder gute, heitere Tage bekam und doch nichts mehr sagte und doch nur die tägliche Collecte mit weiter nichts als einem „Kinderchen, liebt euch!" beschloß; als man sah, daß der alte Mann nicht bloß nur so wenig sagen konnte; als man sah, daß er vorsätzlich nicht mehr sagen wollte: ward das „Kinderchen, liebt euch!" so matt, so kahl, so nichtsbedeutend! Brüder und Jünger konnten es kaum ohne Ekel mehr anhören und erdreisteten sich endlich, den guten alten Mann zu fragen: Aber Meister, warum sagst du denn immer das nemliche?

Er. Und Johannes?

Ich. Johannes antwortete: „Darum, weil es der Herr befohlen; weil das allein, das allein, wenn es geschieht, genug, hinlänglich genug ist."

Er. Also das? Das ist Ihr Testament Johannis?

Ich. Ja!

Er. Gut, daß Sie es apokryphisch [1] genannt haben!

Ich. In Gegensatz des kanonischen Evangelii Johannis. Aber göttlich ist mir es denn doch.

Er. Etwa, wie Sie auch wohl Ihre Schöne göttlich nennen würden.

Ich. Ich habe nie eine Schöne göttlich genannt und bin nicht gewohnt dieses Wort so zu mißbrauchen. Was ich hier göttlich nenne, nennt Hieronymus dignam Joanne sententiam.

Er. Ah Hieronymus!

Ich. Augustinus [2] erzählt, daß ein gewisser Platoniker gesagt habe, der Anfang des Evangelii Johannis: „Im Anfang war das Wort u. s. w." verdiene in allen Kirchen an dem sichtbarsten, in die Augen fallendsten Orte mit goldenen Buchstaben angeschrieben zu werden.

Er. Allerdings! der Platoniker hatte sehr Recht. O die

Platoniker! Und ganz gewiß, Plato selbst hätte nichts erhabeneres schreiben können als dieser Anfang des Evangelii Johannis ist.

Ich. Mag wohl sein. Gleichwohl glaube ich, der ich aus der erhabenen Schreiberei eines Philosophen eben nicht viel mache, daß mit weit mehrerem Rechte in allen unsern Kirchen an dem sichtbarsten, in die Augen fallendsten Orte mit goldenen Buchstaben angeschrieben zu werden verdiente das Testament Johannis.

Er. Hm!

Ich. „Kinderchen, liebt euch!"

Er. Ja! ja!

Ich. Dieses Testament Johannis war es, worauf ehedem ein gewisses Salz der Erde schwur. Jetzt schwört dieses Salz der Erde auf das Evangelium Johannis, und man sagt, es sei nach dieser Abänderung ein wenig dumpfig geworden.[1]

Er. Auch ein Räthsel?

Ich. Wer Ohren hat zu hören, der höre.

Er. Ja, ja, ich merke nun wohl.

Ich. Was merken Sie?

Er. So ziehen immer gewisse Leute den Kopf aus der Schlinge. Genug daß sie die christliche Liebe beibehalten, mag doch aus der christlichen Religion werden, was da will.

Ich. Ob Sie mich mit zu diesen gewissen Leuten zählen?

Er. Ob ich recht daran thun würde, müssen Sie von sich selbst erfragen.

Ich. Ich darf doch also ein Wort für diese gewissen Leute sprechen?

Er. Wenn Sie sich fühlen.

Ich. Aber ich verstehe Sie auch wohl nicht. So ist die christliche Liebe nicht die christliche Religion?

Er. Ja und nein.

Ich. Wie nein?

Er. Denn ein anderes sind die Glaubenslehren der christlichen

Religion, und ein anderes das Praktische, welches sie auf diese Glaubenslehren will gegründet wissen.

Ich. Und wie ja?

Er. Insofern nur das wahre christliche Liebe ist, die auf christliche Glaubenslehren gegründet wird.

Ich. Aber welches von beiden möchte wohl das schwerere sein? Die christlichen Glaubenslehren annehmen und bekennen? oder die christliche Liebe ausüben?

VI. Aphorismen.

1. Religion der Zukunft.

Es ist nicht wahr, daß Speculationen über religiöse Dinge jemals Unheil gestiftet und der bürgerlichen Gesellschaft nachtheilig geworden. Nicht den Speculationen, dem Unsinne, der Tyrannei diesen Speculationen zu steuern, Menschen, die ihre eigenen hatten, nicht ihre eigenen zu gönnen, ist dieser Vorwurf zu machen. Vielmehr sind dergleichen Speculationen, mögen sie im einzelnen doch ausfallen wie sie wollen, unstreitig die schicklichsten Übungen des menschlichen Verstandes überhaupt, so lange das menschliche Herz überhaupt höchstens nur vermögend ist, die Tugend wegen ihrer ewigen glückseligen Folgen zu lieben. Denn bei dieser Eigennützigkeit des menschlichen Herzens auch den Verstand nur allein an dem üben wollen, was unsere körperlichen Bedürfnisse betrifft, würde ihn mehr stumpfen als wetzen heißen. Er will schlechterdings an geistigen Gegenständen geübt sein, wenn er zu seiner völligen Aufklärung gelangen und diejenige Reinigkeit des Herzens hervorbringen soll, die uns die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben fähig macht.

Oder soll das menschliche Geschlecht auf diese höchste Stufen der Aufklärung und Reinigkeit nie kommen? Nie?

Laß mich diese Lästerung nicht denken, Allgütiger! Die Erziehung hat ihr Ziel, bei dem Geschlechte nicht weniger als bei dem einzelnen. Was erzogen wird, wird zu etwas erzogen.

Die schmeichelnden Aussichten, die man dem Jünglinge eröffnet,

die Ehre, der Wohlstand, die man ihm vorspiegelt, was sind sie mehr als Mittel, ihn zum Manne zu erziehen, der auch dann, wenn diese Aussichten der Ehre und des Wohlstandes wegfallen, seine Pflicht zu thun vermögend sei?

Darauf zweckte die menschliche Erziehung ab, und die göttliche reichte dahin nicht? Was der Kunst mit dem einzelnen gelingt, sollte der Natur nicht auch mit dem Ganzen gelingen? Lästerung! Lästerung!

Nein, sie wird kommen, sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer bessern Zukunft sich fühlt, von dieser Zukunft gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen nicht nöthig haben wird, da er das Gute thun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehedem bloß heften und stärken sollten, die innern, bessern Belohnungen desselben zu erkennen.

Sie wird gewiß kommen, die Zeit eines neuen ewigen Evangeliums, die uns selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes versprochen wird.

Geh deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichkeit wegen an dir nicht verzweifeln. Laß mich an dir nicht verzweifeln, wenn selbst deine Schritte mir scheinen sollten zurückzugehen! Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die gerade ist. Du hast auf deinem ewigen Wege so viel mitzunehmen, so viel Seitenschritte zu thun!

---

2. Nutzen der Polemik.

Es sei, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden, so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genährt, hat Vorurtheil und

Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten, kurz hat die geschminkte Unwahrheit verhindert sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meinung sein, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigern Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß ist dazu eine Wahrheit so wichtig als die andere; und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebt.

---

3. Ton der Kritik.

Jeder Tadel, jeder Spott, den der Kunstrichter mit dem kritisirten Buche in der Hand gut machen kann, ist dem Kunstrichter erlaubt. Auch kann ihm niemand vorschreiben, wie sanft oder wie hart, wie lieblich oder wie bitter er die Ausdrücke eines solchen Tadels oder Spottes wählen soll. Er muß wissen, welche Wirkung er damit hervorbringen will, und es ist nothwendig, daß er seine Worte nach dieser Wirkung abwägt.

Aber sobald der Kunstrichter verräth, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können; sobald er sich aus dieser nähern Kenntniß des geringsten nachtheiligen Zuges wider ihn bedient: sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er hört auf Kunstrichter zu sein, und wird — das verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant.

Diese Bestimmung unerlaubter Persönlichkeiten und eines erlaubten Tadels ist unstreitig die wahre, und nach ihr verlange ich auf das strengste gerichtet zu sein!

Die Höflichkeit ist keine Pflicht, und nicht höflich sein ist noch lange nicht grob sein. Hingegen zum Besten der mehrern freimüthig sein ist Pflicht; sogar es mit Gefahr sein, darüber für ungesittet und bösartig gehalten zu werden, ist Pflicht.

Wenn ich Kunstrichter wäre, wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können, so würde meine Tonleiter diese sein: gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger, mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister, abschreckend und positiv gegen den Stümper, höhnisch gegen den Prahler, und so bitter als möglich gegen den Cabalenmacher.

Der Kunstrichter, der gegen alle nur einen Ton hat, hätte besser gar keinen. Und besonders der, der gegen alle nur höflich ist, ist im Grunde gegen die er höflich sein könnte grob.

---

4. Wahrheit.

Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist oder zu sein vermeint, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Werth des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz.

Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: wähle! ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke und sagte: Vater, gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!

Erklärende Anmerkungen.

Seite 1. [1] Lessings Abhandlung über die Fabel kommt auf folgende Schlußfolgerungen hinaus, die das Princip seiner Fabeldichtung geworden sind: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall zurückführen, diesem besondern Falle die Wirklichkeit ertheilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel." „Wenn ich mir einer moralischen Wahrheit durch die Fabel bewußt werden soll, so muß ich die Fabel auf einmal übersehen können, und um sie auf einmal übersehen zu können, muß sie so kurz sein als möglich. Alle Zieraten aber sind dieser Kürze entgegen; denn ohne sie würde sie noch kürzer sein können; folglich streiten alle Zieraten, insofern sie leere Verlängerungen sind, mit der Absicht der Fabel." [2] La Fontaine oder Lafontaine (1621—1695), dessen Fabeln und Erzählungen sich durch natürliche Anmuth vor den eleganten Hofdichtungen des Zeitalters Ludwigs XIV. auszeichnen, jedoch von Lessings Theorie sich weit entfernen. „Ihm gelang es," sagt L., „die Fabel zu einem anmuthigen poetischen Spielwerke zu machen; er bezauberte; er bekam eine Menge Nachahmer, die den Namen eines Dichters nicht wohlfeiler erhalten zu können glaubten, als durch solche in lustigen Versen ausgedehnte und gewässerte Fabeln."

Seite 2. [1] Diese Fabel bezieht sich auf Lessings Theorie und Lafontaine. „Es geht dem la Fontaine und allen seinen Nachahmern wie meinem Manne mit dem Bogen; der Mann wollte, daß sein Bogen mehr als glatt sei; er ließ Zieraten darauf schnitzen, und der Künstler verstand sehr wohl, was für Zieraten auf einen Bogen gehörten; er schnitzte eine Jagd darauf: nun will der Mann den Bogen versuchen, und er zerbricht. Aber war das die Schuld des Künstlers? Wer hieß den Mann so wie zuvor damit zu schießen? Er hätte den geschnitzten Bogen nunmehr fein in seiner Rüstkammer aufhängen und

seine Augen daran weiden sollen! Mit einem solchen Bogen schießen zu wollen!" [2] Anmerkung — Bemerkung, bei Lessing sehr gebräuchlich.

Seite 3. [1] In der Schlacht gegen Krösus bediente sich Cyrus der Kriegslist, der trefflichen lydischen Reiterei die Kameele in vorderster Reihe gegenüberzustellen. Beim Anrücken warfen sogleich die Pferde sich um; „denn," sagt Herodot, „das Pferd scheut vor dem Kameele und hält es nicht aus, seine Gestalt zu sehen noch seinen Geruch zu verspüren." (I, 80.)

Seite 4. [1] Auch Lessing trug das drückende Gefühl in sich, daß die, welche sich seine Freunde und Geistesgenossen dünkten, wie Mendelssohn, Nicolai, Ramler, ihn mehr bewunderten als verstanden. [2] Die griechische Sage erzählte von singenden Schwänen und heiligte sie dem Apollo, dem Gott des Gesanges. Schon bei seiner Geburt umschwammen sie die Insel Delos, und dort wie im delphischen Hain bleiben sie ihm geweiht. Sie begleiten seinen Zug und ziehen seinen goldenen Wagen durch die Lüfte dahin.

Seite 5. [1] Lessing hat eine Stelle aus Älians Naturgeschichte (IV, 19.) vor Augen, der von indischen Hunden erzählt, welche einen Löwen angreifen, aber, ungeachtet sie ihm viele Wunden zufügen, doch zuletzt unterliegen.

Seite 10. [1] Sprüche Sal. 6, 6.

Seite 13. [1] Dem Pan — dem ländlichen Gott, dem Beschützer der Hirten und ihrer Herden.

Seite 14. [1] Isegrim — Name des Wolfes in der altdeutschen Thierfabel. [2] kömmst, kömmt — diese Formen zog Lessing vor und weist (in einer Anmerkung zum zehnten Antigöze) den Licentiaten Wittenberg, der seine Verwunderung geäußert hatte, daß „ein so großer Sprachkundiger" nicht die richtigeren Formen (kommst, kommt) gebrauche, mit dem Ersuchen zurück, „allen Gevattern bei der ersten Zusammenkunft von mir zu sagen, daß ich unter den Schriftstellern Deutschlands längst mündig geworden zu sein glaube und sie mich mit solchen Schulpossen ferner ungehudelt lassen sollen. Wie ich schreibe, will ich nun einmal schreiben!"

Seite 19. [1] witzige — „Witz" wurde in Lessings Zeit in der Bedeutung des französischen „esprit" gebraucht; „witzig" entspricht dem neueren „geistreich". [2] Apelles und Protogenes — berühmte griechische Maler, deren Blütezeit zwischen 350—300 v. Chr. fällt. [3] des griechischen Voltaire — Simonides. Dieser lebte zur Zeit

der Perserkriege, ein Zeitgenosse des Äschylus und Pindar, und zeichnete sich durch seine Elegieen und Epigramme aus. [4] Eine Bemerkung des Plutarch, welche Lessing zum Motto seines Laokoon wählte. — Plutarch, 50—120(?) n. Chr., aus Chäronea in Böotien, hat uns Biographieen und philosophische Schriften hinterlassen.

Seite 20. [1] crudesten — vom lateinischen crudus, roh, unverdaut (franz. cru). [2] Vorwurf — Gegenstand, Stoff, häufig in dieser Bedeutung bei Lessing und auch bei neueren Schriftstellern. [3] Virtuosen — die ausübenden Künstler und Dichter. [4] Laokoon — die in Rom aufbewahrte berühmte Statue, welche den Vater nebst seinen beiden Söhnen im Ringen mit zwei riesenhaften Schlangen darstellt.

Seite 21. [1] sagt er — „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.“ Lessing. Als L. diese Abhandlungen entwarf, war Winckelmanns Hauptwerk: „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (1764) noch nicht erschienen. Die darin (II. Theil S. 348. 349 der 1. Ausg.) enthaltene Schilderung der Laokoonstatue entspricht der oben gedachten Ansicht. [2] Virgils Schilderung von dem Kampfe des Priesters Laokoon mit den Schlangen, welche sich im zweiten Gesange der Äneis, Vs. 200—226, findet, setzen wir, da sie mit Lessings Erörterungen an mehreren Stellen zu vergleichen ist, nach Hertzbergs Übersetzung hierher.

Priester Neptuns durch das Los ist eben Laokoon thätig
Einen gewaltigen Stier am Festaltare zu schlachten.
Siehe, da wälzt von Tenedos sich durch die ruhige Tiefe
— Schaudernd erzähl ichs — ein Paar von Schlangen in furchtbaren Kreisen,
Über der Meerflut Rücken vereint hersteuernd zur Küste.
Hoch durch die Brandung erhebt sich die Brust, und die blutigen Mähnen
Ragen empor aus den Wogen, dahinter dann schleppt sich der andre
Theil durch das Meer, unermeßlich den Leib in Windungen schlingend.
Rauschen ertönt aus der schäumenden Flut; schon sind sie am Lande,
Und mit brennenden Augen von Blut und Feuer durchschossen
Recken aus zischendem Schlund sie die leckenden, zitternden Zungen.
Gleich bei der Schau zerstäuben wir rings. Sie, sicheren Schwunges,
Greifen Laokoon an; und die schmächtigen Leiber der beiden
Söhnlein umringelt zuerst das Gewürm mit verschlungenem Knoten,

Und mit grimmigem Biß zernagt es die Glieder der Armen.
Drauf, da er selbst zum Beistand eilt mit erhobener Waffe,
Fassen sie ihn und schnüren ihn ein mit furchtbaren Schlingen.
Zweimal umwickeln den Leib, zweimal umringeln den Hals sie
Ihm mit dem Schuppengewind, und es bäumt sich ihr Nacken und Hals hoch.
Jener bemüht sich der Knoten Gewirr mit den Händen zu trennen;
Geifer und schwärzliches Gift umströmt ihm die heiligen Binden;
Gräßlich ertönt sein Jammergeschrei empor zu den Sternen,
Gleich dem Gebrülle des Stiers, wenn verwundet er von dem Altar flieht
Und von dem Nacken das Beil, das schwankend geführte, sich schüttelt.
Aber das Zwillingsgewürm schlüpft flüchtig hinauf zu des Tempels
Höhn, zu der grimmen Tritonia Burg, wo unter der Göttin
Füßen es still sich verbirgt und unter dem Rande des Schildes.

[3] Jacob Sadoletus († als Cardinal zu Rom 1547), berühmt als Dichter und eleganter Stilist, in einem vortrefflichen Gedicht de Laocoontis statua. [4] Philoktetes, an schmerzvoll schwärender Wunde leidend, war auf der Heerfahrt nach Troja in Lemnos zurückgeblieben. Gegen das Ende des Krieges ward er von den Helden abgeholt und damit zugleich als der Götter Rathschluß ihm seine Heilung angekündigt. Sein Leiden und seine Befreiung sind der Inhalt einer uns erhaltenen Tragödie des Sophokles, auf die Lessing im Verlauf seiner Abhandlung ausführlich zurückkommt. [5] Metrodor in Athen, um 170 v. Chr., Philosoph und Maler, schrieb ein Buch über Architektonik.

Seite 22. [1] geblieben zu sein — eine Nachbildung des griech.-lat. Accus. mit dem Inf., welche bei Lessing mehrmals vorkommt: „zu der ich mich erlesen zu sein glauben konnte" (im Schlußwort der Dramaturgie).

Seite 23. [1] Venus — s. Ilias V, 343. [2] Mars — s. Ilias V, 859. [3] Palnatoko — ein sagenhafter nordischer Seekönig, begab sich aus seiner dänischen Heimat fort und ließ sich mit seinen Gefährten an der Mündung der Oder in Jomsburg bei den Slaven nieder. Hier gründete er einen Staat von tapfern Männern, deren Reich die See sein sollte. [4] furchte — statt „fürchtete", eine alte Form, von Luther häufig gebraucht.

Seite 24. [1] an einer andern Stelle — Ilias VII, 421.

[2] die Dacier — die gelehrte Frau Dacier (geb. 1651, † 1720) verfaßte eine Übersetzung des Homer und mehrere Abhandlungen über seine Dichtungen. [3] der sterbende Hercules — in Sophokles Tragödie „die Trachinierinnen".

Seite 26. [1] Epigrammatist — Antiochus in dem zweiten der Epigramme, welche die griechische Anthologie (Buch II.) von ihm aufbewahrt hat. [2] Pauson — um 400. „Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel wie möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten" (Polit. VIII, 5.). Lessing. [3] Pyreïcus, dessen Zeitalter unbekannt ist, malte mit großer Kunst Genrebilder, die zu hohen Preisen verkauft wurden — „tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et obsonia ac similia." Plin. h. nat. XXXV, 37. [4] Armut — s. Aristophanes Plut. 602, Acharner 854.

Seite 27. [1] Hellanodiken — Kampfrichter bei den olympischen Spielen. [2] ikonische — porträtähnliche, „ex membris ipsorum similitudine expressa." Plin. XXXIV, 9.

Seite 28. [1] nie eine Furie gebildet haben — nicht die grauenhaften Gestalten, wie in Äschylus Eumeniden, wohl aber edle, durch den schauerlichen Ausdruck ergreifend. [2] Timanthes — aus Sikyon, um 400 v. Chr. [3] sagt dieser — Plinius (XXXV, 36, 6.). [4] sagt jener — Valerius Maximus (VIII, 11.).

Seite 30. [1] Montfaucon — ein gelehrter Archäolog, verfaßte unter andern ein umfangreiches Werk: l'antiquité expliquée et représentée en figures. Paris 1719 sqq. 15 Bde. Fol.

Seite 32. [1] La Mettrie — einer der französischen materialistischen Philosophen der Voltaireschen Zeit, durch witzige Darstellung einflußreich. — Von Demokrit, dem griechischen Philosophen, ist die Sage verbreitet, er habe über die Thorheiten der Menschen beständig gelacht. [2] Timomachus — von Byzanz war ein Zeitgenosse des Julius Cäsar, der die Gemälde des Ajax und der Medea für achtzig Talente kaufte und in dem Tempel der Venus Genitrix als Geschenke weihte. Plin. XXXV, 36. 30.

Seite 33. [1] Der Dichter — Philippus in einem Epigramm der griechischen Anthologie (lib. IV.). [2] Philostrat — der ältere (um 200 n. Chr.) in dem Leben des Apollonius von Thyana (II, 22.).

Seite 36. [1] Meleager — Bei Meleagers Geburt hatten die Parzen ein Scheit Holz unweit des Feuers auf den Herd gelegt mit der Verheißung, sein Leben werde bis dahin dauern, daß dieses Holz

verbrannt werde. Die Mutter Althäa, im Rachezorn über den Tod ihrer Brüder, die von Meleager in einer Fehde erschlagen waren, warf „den fatalen Brand“ unter Verwünschungen ins Feuer, und Meleager starb unter schrecklichen Qualen.

Seite 37. [1] Vgl. die Stelle in Sophokles Philoktet, Vs. 167 ff. (nach Donners Übersetzung):

Innig jammert des Mannes mich,
Den kein menschliches Auge, das
Seiner hütet und wacht, erquickt,
Wie er, ewig allein, ach!
Am wildwühlenden Schmerze krankt
Und Noth leidet an allem, was
Heischt des Lebens Bedarf. Wie nur, o wie trägt es der Arme nur?
Menschliche Kunst, wie nichts!
Weh, unseliges Staubgeschlecht,
Maßlos duldend im Leben!

Er, der sicherlich keinem Sohn
Altgeborener Häuser weicht,
Er liegt, alles Bedarfes bloß,
Einsam, ohne Genossen,
Blutgeflecktem und zottigem
Wild gesellt, sich verzehrend in
Schmerz und Hunger, von unheilbaren Grams Sorgen gequält; es lauscht
Echo, die schwatzhafte,
Fern hörbar mit dem tiefen Laut,
Seinem bittern Jammern.

[2] Jedes Individuum schmeichelt — schmeicheln mit dem Accus. des Objekts, in Lessings Zeit häufig.

Seite 39. [1] ein Engländer — Adam Smith in der Schrift theory of moral sentiments (London, 1761).

Seite 41. [1] Senecaschen Tragödien — rhetorische Nachahmungen der griechischen Tragödie, aus der römischen Kaiserzeit, welche fälschlich dem Namen des berühmten Philosophen untergelegt sind, voll von „Bombast und Rodomontaden“ (prahlerischen Übertreibungen).

Seite 43. [1] Garrick — Meister im treffenden Ausdruck der tragischen Leidenschaft wie in der Komik († in London 1779).

Seite 44. [1] Skävopöie — richtiger Skeuopöie, die Vorrichtung der Theatererfordernisse, Masken u. dgl.' [2] Schild des Äneas — Virg. Aeneide VIII, 626—731. (Das Schild; richtiger: den Schild.)

Seite 45. [1] des Grafen Caylus — eines berühmten französischen Archäologen, † zu Paris 1765. Lessing bezieht sich hier auf dessen Schrift: tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneïde de Virgile avec des observations générales sur le costume. 1757.

Seite 47. [1] Horaz, in der Epistel an die Pisonen, Vs. 128—130. In deutscher Übersetzung:

Iliums Heldengesang vertheilest du leichter in Akte,
Als Unbekanntes, von Keinem Gesungnes zuerst zu verkünden.

Seite 50. [1] bei dem Dichter — Homers Ilias XXI, 385 ff. [2] Minerva — Homer a. a. O. 403—405. Lessing gibt in diesen und den folgenden Stellen den Inhalt der Worte vollständig an.

Seite 51. [1] Longin — Longinos, ein griechischer Philosoph, schrieb gegen 270 n. Chr. eine uns erhaltene Schrift „über das Erhabene". [2] Venus — Hom. Il. III, 381. Neptun — Il. V, 23. Apollo — Il. XX, 444 ff.

Seite 52. [1] Neptun — Il. XX, 321.

Seite 53. [1] Minerva — Il. I, 198. [2] „Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden; z. E. Il. XIV, 282, wo Juno und der Schlaf „eingehüllt in Nebel" sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise ihren Gürtel geliehen hatte. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (Il. V, 845), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge." Lessings Anmerkung. [3] Drydens — Ode auf den Cäcilientag, das gepriesenste Gedicht desselben, vornehmlich bekannt durch Händels Komposition. (John Dryden, geb. 1631, † 1700.) [4] Pandarus — Il. IV, 105 ff. Lessing gibt die Stelle vollständig im Texte.

Seite 57. [1] Apelles Diana — Plinius XXXV, 36. Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Homer schildert also die Diana mit ihren Begleiterinnen in der Odyssee (VI, 102 bis 106):

So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Über Taygetos Höhn und das Waldgebirg Erimanthos,
Und sich ergetzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
Sie nun zugleich und Nymphen, des Ägiserschütterers Töchter,
Ländliche, hüpfen in Reihn. — —

Seite 58. [1] Euripides — in der Alceste. [2] mit jenem Bilde des Todes — Lessing hatte in der Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" zu beweisen gesucht, daß die Alten den Tod als den Genius mit der umgekehrten Fackel darstellten. Herder modificirte diese Ansicht dahin, daß der so dargestellte Genius richtiger als der Genius des Lebens, der die Fackel senkt, aufgefaßt werde. Wirkliche Skelette und Todtenköpfe „kommen erst in späteren Zeiten und auf künstlerisch unbedeutenden Denkmälern als Bezeichnung des Todes vor" (K. O. Müller).

Seite 61. [1] Cypselus — Tyrann von Korinth, verherrlichte seinen Namen durch Aufstellung von Kunstwerken, unter andern eines mit kunstreicher Arbeit geschmückten Kastens, den Pausanias (Beschr. Griechenl. V, 17—19.) ausführlich beschreibt.

Seite 62. [1] Pneumatologie — Geisterlehre.

Seite 63. [1] Petron — In dem „Satirikon" des Petronius, einem Denkmal der Sittenlosigkeit der römischen Kaiserzeit, wird ausführlich ein üppiges Gastmahl des Trimalchio geschildert; beim Beginn des Gelages bringt ein Aufwärter ein von Silber gearbeitetes Beingerippe (larvam argenteam), dessen Theile beweglich sind, so daß sich beim Vorzeigen verschiedene Figuren und Stellungen daraus bilden lassen (Petron. satir. cap. 34.)

Seite 64. [1] Schon die ersten schriftstellerischen Versuche Lessings beschäftigten sich neben dramatischen Produktionen mit der Theorie des Dramas und dem Theater, in beiden Richtungen noch in Abhängigkeit von dem damals herrschenden französischen Geschmack. Seine mit Mylius 1750 herausgegebenen „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" und die „theatralische Bibliothek" (1754—58) bringen unter anderm Abhandlungen von Corneille, Voltaire und

verwandten französischen Theoretikern. In den seit 1759 erscheinenden „Briefen die neueste Literatur betreffend" vollzieht sich schon die Befreiung von dieser Fessel. Er tritt entschieden der von Gottsched eingeschlagenen Richtung unsers Dramas entgegen und sieht in Shakspeare, dem in Deutschland damals nur aus weiter Ferne beachteten großen Unbekannten, das größere Muster, dem wir hätten nachstreben sollen, statt uns von den engherzigen französischen Theorieen gefangen nehmen zu lassen. Zu völliger Klarheit und Vollständigkeit herausgebildet erscheint seine Theorie der dramatischen Kunst in der „Hamburgischen Dramaturgie" 1767—68, Beurtheilungen der Stücke, welche auf dem 1767 neu organisirten Hamburger „Nationaltheater", für das Lessing berufen war (s. den Epilog), aufgeführt wurden, und zugleich ausführliche Erörterungen der aller dramatischen Produktion als Grundlage dienenden Theorie, die ihren Ausgangspunkt von der Poetik des Aristoteles nahmen. Das als Titel gewählte Wort „Dramaturgie" bezeichnet die Lehre von der Anfertigung und Aufführung der Dramen. Das „Nationaltheater" in Hamburg war von kurzer Dauer; schon im folgenden Jahre übernahm Ackermann aufs neue die Leitung des Hamburger Theaters. [2] Polyeukt — eines der besten Trauerspiele Corneilles, herausgegeben 1650. Überall wo in diesen Abhandlungen Corneille genannt wird, ist Pierre Corneille gemeint (geb. zu Rouen 1606, † 1684), nicht sein minder bedeutender Bruder Thomas Corneille, der ebenfalls im Drama nicht ohne Erfolg auftrat.

Seite 65. [1] Cibber — englischer Dichter und Schauspieler, † 1757.

Seite 66. [1] Übersetzung vom Shakespeare — Wielands Übersetzung Shakespeares (22 Stücke enthaltend) erschien 1762—68 in 8 Bänden.

Seite 67. [1] Gespenst — Voltaire läßt in der Semiramis den Geist des Ninus erscheinen, was Lessing Anlaß gibt, damit die Erscheinung des Geistes im Hamlet zu vergleichen.

Seite 74. [1] von den syrischen Kriegen — zur Zeit des Ausgangs der Herrschaft der Seleukiden, eine Geschichte voll Greueln aller Art. Die hier erwähnten Ereignisse fallen in die zweite Hälfte des zweiten Jahrh. v. Chr.

Seite 78. [1] machiavellische Maximen — Machiavelli schilderte in seiner Schrift „der Fürst" (1516) die Mittel der Gewaltthat und Hinterlist, wodurch despotische Regierungen ihre Macht gründen

und aufrecht erhalten; daher die Bezeichnung „Machiavellismus", „Machiavellische Grundsätze" für das Verfahren einer Regierungspolitik, die um der Herrschaft willen zu jeder Maßregel, auch dem ärgsten Verbrechen, bereit ist. [2] gegen ihr — ihr gegenüber, mit ihr verglichen; in dieser Bedeutung ward „gegen" früher oft mit dem Dativ gebraucht; vgl. Luther in 1. Mos. 18, 2; 5. Mos. 15, 7.

Seite 79. [1] Bravaden — kecke, trotzige Prahlereien.

Seite 84. [1] Christian Felix Weiße — Lessings Jugendfreund — geb. 1726, † 1804 — wagte sich an das tragische Drama mit den der englischen Geschichte entnommenen Trauerspielen Eduard III. und Richard III., welche 1758 erschienen. Lessings Kritik schreckte ihn von der höheren dramatischen Gattung, für die seine Kräfte unzulänglich waren, zurück.

Seite 85. [1] ein Plagium begehen — Gedanken und Worte eines andern für eigene ausgeben. [2] Camera obscura — ein nach optischen Gesetzen eingerichteter Kasten, in welchem die äußern Gegenstände sich verkleinert darstellen, daher beim Abzeichnen von Landschaften gebraucht.

Seite 89. [1] André Dacier — der Gemahl der oben erwähnten gelehrten Frau, gab die Poetik des Aristoteles mit einem Commentar heraus. [2] Scholastiker — allgemeine Bezeichnung der Schulphilosophen aus der zweiten Hälfte des Mittelalters.

Seite 90. [1] der Stagirit — Aristoteles war zu Stagira 384 v. Chr. geboren.

Seite 91. [1] „Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, sagt er in seiner Abhandlung über das Drama. Sein erstes Stück, Melite, war von 1625, und sein letztes, Surena, von 1675; welches gerade die funfzig Jahr ausmacht, so daß es gewiß ist, daß er bei den Auslegungen des Aristoteles auf alle seine Stücke ein Auge haben konnte und hatte." Lessings Anm. [2] dramatischen Codex — d. h. Urtext und Regelnbuch.

Seite 95. [1] Philanthropie — nach Lessings Erklärung, das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit, welches trotz der Vorstellung, daß das Leiden des Bösewichts nur ein verdientes sei, dennoch in dem Augenblicke seines Leidens in uns sich für ihn regt.

Seite 98. [1] Nemesis — die Entrüstung des sittlichen Gefühls und die sittliche Forderung der Vergeltung.

Seite 104. [1] Fat — Laffe, Narr.

Seite 106. [1] volatile — bewegliche. [2] Bouhours — (Domi-

nicus), ein gelehrter Jesuit († zu Paris 1702), durch viele Schriften, namentlich durch seinen Streit mit den Jansenisten bekannt.

Seite 107. [1] Gottscheds — Trauerspiel „der sterbende Cato" galt zur Zeit seines Erscheinens (1732) für ein dramatisches Meisterwerk. Seine Gedichte erschienen 1736.

Seite 110. [1] Maffei — (Francesco Scipio), † zu Verona 1735, erwarb sich durch seine Tragödie „Merope" (1713), in der er den französischen Dichtern nachstrebte, großen Ruhm und Erfolg. [2] Bibliothek — der schönen Wissenschaften und freien Künste, eine von Friedrich Nicolai 1757 gegründete Zeitschrift. Vom vierten Bande an übernahm Chr. Fel. Weiße die Redaction. Die Stelle, an die Lessing anknüpft, findet sich 3. Bd. 1. Stück, S. 85. [3] die Neuberin — Friederike Caroline Neuber war — anfangs in Verbindung mit ihrem Manne — die umsichtige und energische Leiterin („Principalin") des Leipziger Theaters. [4] ein schweizerischer Kunstrichter — Bodmer.

Seite 111. [1] Stücke von Gottscheds Anhängern, Quistorp, Fr. Melch. Grimm und andern, sowie von seiner Frau Luise Adelgunde Victorie Gottsched, abgedruckt in Gottscheds deutscher Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten, 1740—45. 6 Thle. [2] Harlekin — der professionirte Lustigmacher des damaligen deutschen Theaters. In Folge von Gottscheds Einfluß wurde auf der Leipziger Bühne in einem eigens zu dem Zwecke verfaßten Vorspiel Gericht über ihn gehalten und schließlich eine Puppe im Harlekins-Anzug verbrannt. [3] Addisonschen Cato — ein schwaches, nach französischen Regeln construirtes Trauerspiel Addisons, das 1713 zum erstenmal auf der Bühne erschien und seiner Zeit einen glänzenden Erfolg hatte. [4] Johnson — gewöhnlich Ben (Benjamin) Jonson genannt (geb. 1574, † 1637), der jüngere Zeitgenosse Shakespeares und nach ihm der gefeiertste dramatische Dichter. [5] Beaumont († 1625) und Fletcher († 1635) bearbeiteten ihre dramatischen Werke, die von ihrer Zeit sehr hochgeschätzt wurden, gemeinschaftlich und ließen die Sammlung derselben unter beider Namen erscheinen. [6] nicht finden kann — dieser dem Französischen entsprechende Gebrauch der Negation in der Vergleichung war in Lessings Zeit gebräuchlich und findet sich noch bei Schiller, z. B. Don Carlos, Akt I. Sc. 1.

Des Übels mehr auf dieser Welt gethan,
Als Gift und Dolch in Mörders Hand nicht konnten.

Seite 112. 1 Doctor Faust — Das Puppenspiel „Doctor Faust" war bis in Lessings Zeit beliebt. Lessing erhielt dadurch den Antrieb zu einem Drama, das Entwurf geblieben ist, sowie Göthe zu seiner genialsten Dichtung.

Seite 113. 1 „die falschen Vertraulichkeiten" — von Marivaux, 1763 zuerst aufgeführt. 2 „Timon, der Menschenfeind" — ein Lustspiel des de l'Isle. Er ist gleichfalls der Verfasser des Lustspiels „der Falke oder Bocazens Gänse". 3 Parasit — der Schmarotzer, der um guter Mahlzeiten willen sich zum Possenreißer hergibt, ein Charakter der spätern griechischen Komödie. 4 ein eigenes Drama — das Satyrspiel, worin der Chor aus Satyrn bestand, das heitere Nachspiel der Tragödien.

Seite 114. 1 Justus Möser — der bekannte Verfasser der „patriotischen Phantasieen", verfaßte eine witzige Apologie des Harlekin: „Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen." 1761.

Seite 115. 1 transitorische Malerei — Darstellung einer im Fortschreiten begriffenen Handlung. 2 Tempesta — mit diesem Namen wurde der besonders durch seine Gemälde des Seesturms (tempesta) bekannte holländische Maler Peter Molyn bezeichnet († 1701).

Seite 116. 1 Bernini — ein von den Zeitgenossen sehr gefeierter Maler, zugleich Bildhauer und Baukünstler († 1680).

Seite 118. 1 Menander — der vorzüglichste Dichter der neueren griechischen Komödie, geb. 342, † 290 v. Chr.

Seite 121. 1 verquistet — unnütz verbraucht. 2 in den neueren erträgliches ist — Dies schrieb Lessing im Unmuth mit übertriebener Bescheidenheit, als schon „Minna von Barnhelm" eine neue Epoche im deutschen Drama hervorgerufen hatte.

Seite 122. 1 Goldoni — geb. zu Venedig 1707, † 1793, der vorzüglichste italienische Lustspieldichter des 18. Jahrhunderts. 2 De la Casa und der alte Shandy — Tristram Shandy berichtet in dem gleichnamigen humoristischen Roman des Lorenz Sterne, sein Vater habe der Ansicht des Johann de la Casa, Erzbischofs von Benevent, beigestimmt, daß, wenn ein Autor ein Buch für die Öffentlichkeit schreibe, seine ersten Gedanken stets Versuchungen des bösen Feindes wären (his first thoughts were always the temptations of the evil one). 3 Casaubonus — geb. zu Genf 1559, † zu London 1614, einer der größten Alterthumsforscher.

Seite 123. 1 in der Ankündigung erklärt — In der „Ankündigung" heißt es: „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register

von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers hier thun wird.

Seite 126. [1] Elemente des Euklides — ein wissenschaftliches Lehrbuch der Mathematik von Euklides (um 300 v. Chr.).

Seite 128. [1] den kleinen Walfisch — einen Recensenten in der „deutschen Bibliothek", welche der Geheimrath Klotz zu Halle herausgab.

Seite 129. [1] Johann Melchior Göze — Hauptpastor zu St. Catharinen in Hamburg, war bereits vor dem Streit mit Lessing als eifernder Streiter für lutherische Rechtgläubigkeit bekannt. Diese letzte bedeutendste Fehde wurde hervorgerufen, als Lessing aus einer nachgelassenen Handschrift des Hamburger Philosophen Hermann Samuel Reimarus, „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes", einzelne „Fragmente" in den „Beiträgen zur Geschichte und Literatur aus den Schätzen der Wolfenbüttelschen Bibliothek" 1777—78 ohne Nennung des Verfassers veröffentlichte. Göze griff (zuerst im December 1777) in den „freiwilligen Beiträgen zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit" nicht allein den Verfasser, sondern auch Lessing als Herausgeber an, obschon dieser seine von dem „Fragmentisten" abweichenden Ansichten in den angehängten Zusätzen genugsam dargelegt hatte. Lessing blieb die Vertheidigung nicht schuldig, welche mit dem „Antigöze d. i. nothgedrungene Beiträge zu den freiwilligen Beiträgen des Herrn Pastor Göze" (elf Numern) zu scharfer, vernichtender Polemik wurden, der gegenüber Gözes Angriffe („Lessings Schwächen", 3 Stücke) allgemach verstummten.

Seite 133. [1] Linneus — Karl von Linné, geb. 1707, † zu Upsala 1778, der berühmteste Botaniker des 18. Jahrhunderts, dessen Pflanzensystem Epoche machte. [2] jedem hungrigen Pferde — diese Worte bezog Göze auf sich, da Lessing eine an ihn als Bibliothekar zu Wolfenbüttel gerichtete Anfrage Gözes, eine niedersächsische Übersetzung des neuen Testaments betreffend, zu beantworten versäumt hatte. Göze erzählt in aller Breite die speciellen Umstände mit hämischen Seitenblicken auf die Bibliotheksverwaltung des „Todtengräbers der Bücher" (L. Schwächen, I, S. 28—30.).

Seite 134. [1] Todesstunde — in Bezug auf Gözes Worte: „Ich würde vor meiner Todesstunde zittern, wenn ich besorgen müßte, daß von der Ausbreitung dieser boshaften, so vielen Seelen höchst

gefährlichen und der Ehre unsers großen Erlösers so nachtheiligen Aufsätze die Rechenschaft an jenem Tage von mir würde gefordert werden." [2] Celsus, Fronto, Porphyrius, Gegner des Christenthums im 2. und 3. Jahrh. Ihre Schriften wider das Christenthum sind verloren gegangen. Von Fronto, dem berühmtesten lateinischen Rhetor des Antoninischen Zeitalters und Lehrer des M. Aurelius, und von Porphyrius, dem Neuplatoniker, (geb. 233, † 304 oder 305) besitzen wir noch mehrere rhetorische und philosophische Schriften. Eine Schrift des Celsus lernen wir durch die uns erhaltene Widerlegung von Origenes kennen. [3] Phases — wechselnde Erscheinungen. [4] Berengarius — ein gelehrter Theolog des Mittelalters, wirksam in geistlichen Ämtern zu Tours und Angers, † 1088. Lessing gab 1770 in einer besonderen Schrift, nach einem in der Wolfenbüttler Bibliothek befindlichen Manuscript, Bericht über dessen Bestreitung der von der katholischen Kirche angenommenen Abendmahlslehre.

Seite 138. [1] über den Wasserpaß hinaus schrauben — dies bezieht sich besonders auf die Behauptung der Orthodoxen, auch Gözes, daß die Evangelien, als aus Eingebung des heiligen Geistes geschrieben, in jedem Worte untrüglich gewesen seien. Um diesen Punkt drehte sich besonders die Streitfrage zwischen Lessing und Göze.

Seite 139. [1] O sancta simplicitas! — Worte des Hieronymus aus Prag, als er einen Bauer ein Scheit Holz zu seinem Scheiterhaufen herbeitragen sah. [2] keinem seiner Gegner — Zwischen Göze und den „aufgeklärten", Theologen Semler, Alberti, Basedow und andern war ein Jahrzehend früher hitziger Streit. [3] Christian Ziegra — Magister und Candidat des Hamburgischen Ministeriums, war Redacteur der „Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit". Göze protestirt (Lessings Schwächen II, S. 62 f.) gegen Lessings Beschuldigung: „er habe mit diesen Blättern nichts weiter zu thun, als daß er bisweilen einige Aufsätze in dieselben einrücken lasse".

Seite 140. [1] Pharmaka — Geheimmittel.

Seite 141. [1] „auf unsere allerheiligste Religion und auf den einigen Lehrgrund derselben". Hamburg 1778. [2] Äquivoken — Zweideutigkeiten. [3] seinen eigenen Stil — Göze sagt: „Die Art, wie Herr Lessing streitet, ist sonderbar. Seine Bemühungen gehen nicht dahin, den Verstand seiner Leser durch Gründe zu überzeugen, sondern sich ihrer Phantasie durch allerhand unerwartete Bilder und Anspielungen zu bemächtigen. Er bestimmt daher nichts

durch richtige Erklärungen, er führt nie einen einleuchtenden und gründlichen Beweis, sondern er spielt beständig mit Gleichnissen, Instanzen und Antithesen. Er nimmt die Worte in verschiedenen Bedeutungen und gerade in derjenigen, in welcher er sich die meiste Hoffnung macht, daß sie am ersten blöde Augen blenden werde 2c."

Seite 142. [1] Ovid — P. Ovidius Naso, ein vielgelesener Dichter aus dem Zeitalter des Augustus; seine Diktion wird oft durch den üppigen Erguß seiner lebhaften Phantasie überladen. [2] tertia comparationis — Vergleichungspunkte.

Seite 143. [1] ein besserer Dialogist. Dem Cicero gelingt die Gesprächsform der philosophischen Untersuchung nicht in gleichem Maße, wie seinem Vorbilde Plato. [2] Pater Abraham — a Sancta Clara, eigentlich Ulrich Megerle, Priester zu Wien, † 1709. [3] Johann Ludwig Schlosser hatte als Pfarrer zu Bergedorf einige, schon in akademischen Jahren verfaßte Lustspiele auf der Hamburger Bühne zur Aufführung gebracht (gedruckt Bremen 1768). Göze griff ihn deshalb anonym auf eine so boshafte Weise an, daß er zu einer öffentlichen Ehrenerklärung an den Beleidigten genöthigt ward.

Seite 144. [1] heterodoxen Dinge — irrgläubige Meinungen.

Seite 147. [1] Freimaurer — Lessing hatte sich, bei einem Besuche in Hamburg 1771, in den Orden der Freimaurer aufnehmen lassen.

Seite 151. [1] Hyperbel — Übertreibung. Quidproquo — Vertauschung. [2] Glossen — Nebenbemerkungen.

Seite 152. [1] Philanthropin — ein von Basedow nach Rousseauschen Grundsätzen gestiftetes Erziehungsinstitut, von dem man eine Zeit lang die größten Erwartungen hegte. [2] Thaten ad extra — nach außen, für die Welt.

Seite 162. [1] Opus supererogatum — ein gutes Werk über die Pflicht hinaus. (Supererogare, ursprünglich: eine Geldausgabe über die Verpflichtung hinaus machen.)

Seite 169. [1] mit diesem Bogen — „Über den Beweis des Geistes und der Kraft", vor dem Streit mit Göze wie auch dies Gespräch ohne Lessings Namen erschienen (Braunschweig 1777).

Seite 170. [1] Grabius und Fabricius — Verfasser ausführlicher Werke über die Literatur der Kirchenväter. [2] Abdias — babylonischer Bischof, dem ein Buch vom Leben der Apostel zugeschrieben wird. [3] Hieronymus — ein berühmter Kirchenvater, geb. 329, † 420, von dem mehrere gelehrte Werke auf uns gekommen

sind. Die den Johannes betreffende Stelle hat Lessing in sein Gespräch verwebt.

Seite 172. [1] Apokryphisch — nennt man diejenigen durch ihren Inhalt mit den biblischen Büchern in Verbindung stehenden Schriften, denen kein göttlicher Ursprung, keine kirchliche Autorität zugeschrieben ward; die letzteren heißen „kanonisch". [2] Augustinus — ein berühmter Kirchenvater, Zeitgenosse des Hieronymus, geb. 354, † 403, seit 395 Bischof zu Hippo in Afrika.

Seite 173. [1] auf das Evangelium ꝛc. — d. h. der Buchstabe der Bibel gilt ihnen mehr, als der Geist christlicher Religion. Göze ereiferte sich sehr über diese Äußerung Lessings. Vgl. Evang. Matth. 5, 13. „Ihr seid das Salz der Erde. Wo nun das Salz dumm (dumpfig) wird, womit soll man salzen?"

Leipzig.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

Lessing, Gotthold Ephraim,

Lessings Prosa in Auswahl

Leipzig 1868